

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS

REITOR
Eliane Azevedo

VICE-REITOR
Nadja Maria Valverde Viana

DIRETOR
Aurélio Lacerda

COORDENADOR DO MESTRADO
Célia Marques Telles

EDITOR

Celina Scheinowitz

CO-EDITOR

Evelina Hoisel

CONSELHO EDITORIAL

Lígia Guimarães Telles (UFBA)
Luiz Antônio Mascuschi (UFPE)
Maria da Conceição Paranhos (UFBA)
Regina Zilberman (PUC/RS)
Rosa Virgínia Mattos e Silva (UFBA)
Serafina Pondê (UFBA)

ASSESSORAMENTO EDITORIAL

Celeste Aída Galeão (UFBA)
Jacques Salah (UFBA)
Lúcia Mattos (UFBA)

Publicação semestral do Curso de Mestrado em Letras
da Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras - Campus de Ondina
40.170-290 Salvador-Bahia-Brasil

E S T U D O S
L I N G Ü Í S T I C O S E L I T E R Á R I O S

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

SUMÁRIO

A terceira margem do signo: da lingüística à literatura Cid Seixas	5
Rasura — o caminho tortuoso da escrita Elizabeth de Andrade Lima Hazin	25
Dependência cultural e influências literárias Eneida Leal Cunha	33
Exercícios de oficina: dez perguntas e respostas que se faz e a que se presta um solitário pesquisador da literatura brasileira moderna Jorge de Souza Araújo	47
Um velho tema em debate: isenção e fidelidade na transcrição gramfemática de textos orais Maria del Rosario Suarez Albán	57
Breve notícia sobre as vogais pretônicas na variedade culta de Salvador Myrian Barbosa da Silva	69
A carta patente de Mário de Andrade ou a relação transitiva de escrever cartas Renato Cordeiro Gomes	79
Produção e atribuição de sentido: um processo dialógico (Uma leitura de <i>A insustentável lezeza do ser</i> - livro e filme) Rita Olivieri	93
Nos territórios da língua (Lingüística Histórica e Filologia hoje: redefinindo fronteiras) Rosa Virginia Mattos e Silva	113
Diversidade e ensino do português (Reflexões sobre o ensino-aprendizagem da língua materna no 1º grau) Suzana Alice Marcelino Cardoso	127
RESENHA	
MUSSA, Alberto Baeta Neves. <u>O papel das línguas africanas na história do português do Brasil</u> . Rio de Janeiro: UFRJ, 1991 (Dissertação de Mestrado) Josane Moreira de Oliveira	141

ESTUDOS: lingüísticos e literários, nº 14, dezembro 1992. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1992, 159 p. 22 cm.

1. Letras - Periódicos I. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras.

CDU 8(05)

Estudos	Salvador	n.14	p. 1-159	dezembro/1992
---------	----------	------	----------	---------------

**A TERCEIRA MARGEM DO SIGNO:
DA LINGÜÍSTICA À LITERATURA**

Cid Seixas
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

O signo lingüístico e sua natureza social e estável em face à instabilidade do signo no texto literário. A tração estrutural e a submissão dos estudos poéticos aos paradigmas lingüísticos. O significado como responsável pela constituição de um novo signo a partir de um signi-
ficante comum.

Formando uma constelação difusa de sentidos, o discurso da arte se inscreve no universo simbólico com uma dupla identidade: com partilha com a hipotética linguagem primitiva — descrita por Vico e Rousseau — o conhecimento impreciso dos objetos, além de transpor os limites cognitivos da língua, plena de sentidos, construída pela civilização, para captar e enformar as dimensões do real que constituem o reino flutuante de uma outra lógica: a terceira margem do sentido.

Selvagem e metropolitana, a linguagem poética promove o retoro do olhar humano, vestido de história e cultura, ao cenário inaugural dos símbolos: a natureza. Através da arte, a cultura revê seus fundamentos e recomeça seu trajeto espiral, como se o homem roubasse aos deuses o dom de caminhar de costas e nascer de novo, conservando a experiência vivida.

Desvendar o enigma proposto pelos demiurgos do ato e do destino seria o papel da arte, cuja linguagem corre como um rio subterrâneo, misturando, por vezes, suas águas aos caudais da superfície. Apesar destes caminhos, paralelos às vias da civilização, Umberto Eco desenvolve formulações que terminam negando a especificidade semiótica do discurso da arte: "E isto porque não há um signo estético em si nem um uso estético dos signos isolados e nem mesmo, senão de forma elementar, um uso estético de reduzidos complexos de signos".

Negligenciando a especificidade das formas do conteúdo do discurso da arte, já apontada pelo seu livro da fase inicial, **Obra aberta**,

Eco filia-se à vertente proposta pelo segundo Jakobson, sustentando a identidade entre o signo lingüístico e a função sígnica instauradora do sentido poético.

Visto como contravenção do real, o signo poético propõe uma configuração alternativa da realidade, paralela e distinta daquela que é construída pelo signo lingüístico. A lógica da língua é abandonada em favor de uma outra lógica, que pretende chegar ao universo a que os caminhos usuais não foram capazes de conduzir a razão do homem.

Um dos divisores de água entre o signo poético e o signo lingüístico é o plano do conteúdo de um e do outro: se o primeiro mantém o espanto do olhar inaugural, conservando difuso o contorno do objeto conhecido, o segundo encontra na natureza utilitária do discurso cotidiano uma poderosa amarra dos seus limites. Como toda descoberta pertence ao difuso reino do desconhecido, o objeto revelado pelo signo poético permanece ainda velado, desafiando a inteligência e a sensibilidade a novas aventuras de descoberta.

Ocorre que, para a ciência dos signos professada por Eco, é a precisão do farol a delimitar a luz da sombra que permite caracterizar o objeto signo e reconhecer a sua existência. O que ele chama de signos vagos ou símbolos (em sentido poético) não lhe parece signos. Seriam apenas estímulos capazes de provocar uma colaboração inventiva do fruidor, ou "signos sem código e por isso falsos signos, aos quais o emissor atribui um sentido e o destinatário outro"².

O papel ativo do receptor do texto estético, que colabora com o criador na construção do sentido, transformando a obra de arte numa espécie de espelho vivo — que reflete, não só, na limpidez da superfície, o trabalho do seu artífice, mas também a face que nele semira —, é tomado pela teoria dos signos de Eco como um impasse para o reconhecimento dos símbolos poéticos como signos de uma linguagem autônoma, com características específicas.

É evidente que o seu modelo de signo é o lingüístico. Como animal simbólico, prisioneiro da língua, meu casulo é meu modelo. Por isto, Eco se limita às formas do eco produzidas pela língua. Ou ainda: o que ele busca na língua, para servir de lente capaz de focar os outros sistemas, é a sua denotação inequívoca, como se o teórico da

obra aberta dos anos sessenta buscasse a precisão lógico-matemática que caracteriza o tratado de semiótica dos anos setenta.

Há toda uma corrente de teóricos da informação, filósofos e cientistas, que elege os sistemas formais altamente unívocos como padrão exemplar. Não é de agora que se aponta a ambigüidade da linguagem verbal como uma espécie de calcanhar de Aquiles do sistema de comunicação humana, responsável por danos e equívocos impostos à filosofia e à ciência. Uma álgebra lingüística tentaria quebrar a tradição do impasse, cortando as asas do verbo. Atado, porém, ao peso dos objetos, ele seria um fiel espelho reproduzidor de velhas imagens.

Se, para uns, o signo lingüístico estratifica-se como cristais, ganhando transparência a custa do fósfil; para outros, o fósfil é vício: pecado mortal. A fenda que reparte a sonhada univocidade em raios de sentido que se esgalha, é a falha da malha.

Quando Umberto Eco identifica o difuso com o que sobra, e o que sugere com o não sabido, desdenha do dizer ambíguo. Se o Eco que do mesmo tecido teceu sua ficção, enquanto usuário da linguagem, não maliz o verbo alado fluindo na corrente do vento, como teórico faz-se carcereiro do sentido. Não esqueçamos como nasceu o Tratado de Semiótica Geral: de uma tradução que o autor se propôs a fazer, para o inglês, de A estrutura ausente: "escrevendo numa língua que não conhecia, eu era menos inteligente. Sabe-se que a Art poétique de Verlaine diz "prends l'éloquence et tords lui son cou", e conheçamos o apelo de Flaubert para que o gênio se realize através de uma certa bêtise. Escrever em outra língua significa conquistar a "estupidez", que é o propósito a que o estudioso deve visar. Com nossa própria língua somos muito espartos, jogamos com as metáforas, construímos longos e belos períodos, conseguimos ser elegantes, brilhantes, convincentes. Todos acham que dissemos alguma coisa. Até nós mesmos"³.

Todos concordamos com Eco, quanto ao perigo oferecido pelo discurso engenhoso no campo da ciência (entendida enquanto sistematização de saberes). A função de um texto técnico (aquele texto que visa a expor uma técnica, um modo de fazer) é dizer de modo preciso, deixar claro, familiarizar, tornar tangível o que era difuso. Ou ainda: tornar consciente, através de representações verbais, o que habitava

o reino do insciente. Enfim: o texto técnico é um texto didático, com sua função e seus limites.

A trapaça com a linguagem, tão salutar, conforme Barthes, aqui também pode trapacear com a própria inteligência. Textos como o de Heidegger, em graus iniciais, e o de Lacan, em graus mais acentuados, causam, por vezes, mais perplexidade pelo modo que dizem do que pelo que dizem. Aí a exigência da participação criativa do receptor, pode, em vez de ensinar o resultado de uma descoberta, alimentar um equívoco.

Ou ainda: quando avaliam o meu saber pelo meu texto, se ele, em vez de expor um saber, seduz os saberes que nele se miram, é a própria imagem refletida que é avaliada. Daí o risco do texto arisco.

Entre concordar com Eco, reconhecendo a criatividade verbal como possível simuladora do saber, e exorcizar qualquer forma enganosa do discurso, por supor a presença do jogo enganoso, há uma diferença essencial: o discurso que cultiva a ambigüidade como forma de captar o difuso que ainda não foi apreendido claramente —, tanto pode apostar na minha intuição de interlocutor para perceber com antenas que ultrapassam a consciência, quanto pode enganar minha boa fé, fingindo dizer mais do que diz.

Mas o medo de perder-se deve prender o argonauta ao porto?

O argumento de Eco — segundo o qual, "escrevendo em nossa língua, somos muito espertos, jogamos com metáforas, conseguimos ser brilhantes e convincentes, de forma que todos pensem que dissemos alguma coisa" — pode ser usado para afirmar que a literatura é um discurso enfeitado, vestido de ornatos para impressionar os olhos e enganar a razão. Em suma, para negar a função cognoscente dos tropos.

Como os defensores do discurso unívoco desdenham da arte enquanto forma de conhecimento, o parentesco do argumento de Eco com a razão tecnicista pode servir de reforço a um raciocínio rasteiro.

Longe de ser um modo falso de formação dos conteúdos, a arte é um modo variante, alternativo. Se ela não capta o objeto representado da mesma forma que a língua, sob o mesmo ângulo familiar, mas sob outras perspectivas, isto quer dizer que ela transpõe as fronteiras do código lingüístico e inaugura um outro código: construído com materiais

reciclados, retirados do código demolido.

A operação do texto poético configura-se como uma operação intertextual, com relação ao texto da cultura, que repousa sob a sombra da língua. Quando o poema, ou o romance, fala, levantam-se vozes ouvidas no discurso da língua comum — mas não é a língua quem fala, é um outro código, chamado literatura. As velhas vozes ganham novas ressonâncias: tomam o sentido estabelecido apenas como plataforma de salto para outros sentidos, que pairam em volta do saltador, aguardando uma forma múltipla em que caibam, sem perder sua extensão.

Como usuário da língua e condômino da cultura, nada sei do código do poeta que perante mim se põe: sua fala é cifrada, se não desvendando o código criado e decifro o enigma. Por isso o poeta me pergunta: "Trouxeste a chave?"⁴. E eu lhe respondo: "A chave está contigo. Na tua pergunta está minha resposta". E procuro por entre os pertences do poeta a chave que me permite entrar na sua casa.

Mas o Eco reverbera: **os símbolos poéticos são signos sem código, falsos signos**. Para o autor do *Tratado Geral da Semiótica*, a ausência do contrato social, que previamente estabelece o código, implica na ausência do signo. Em outras palavras: **o sistema precede ao processo**. O velho bordão estruturalista é um mandamento bíblico que não pode ser esquecido ...

A teoria estrutural, na trincheira do seu saber, decreta a existência de sistemas sem processos, ou de línguas sem textos, enquanto a prática, ignorando a lei estruturalista, faz o contrário: estabelece processos sem sistemas preexistentes, textos cujas línguas surgem da sua fala. Assim são as diversas semióticas produzidas pelo contexto social. Assim são as semióticas poéticas.

Apesar desta produtividade dita texto, Eco trata o signo poético como mero símbolo isolado, ou como falso signo. A engenhosa constituição de um sistema através da prática de um processo que se instaura como contravenção do real estabelecido, não é levada em conta pelo semioticista, porque segundo o bordão estruturalista que fortemente ressoa, **o sistema precede ao processo**.

Temos que concordar com a lição dos lingüistas e semioticistas, quando operamos um corte sincrônico na realidade, porque aí, efe

tivamente, o processo é uma mera atualização do sistema. Mas convém não perder de vista que o corte sincrônico é um mero artifício do método. Sincronia e diacronia são vertentes simultaneamente acumuladas num mesmo objeto, que é marcado por um presente e por um passado: por uma história. Assim, tomemos como exemplo uma semiótica que é uma língua: partindo-se de um corte metodológico, como o realizado por Saussure ao propor o estudo sincrônico da língua, não é possível deixar de aceitar o postulado dos estruturalistas, segundo o qual o sistema antecede ao processo. Quando partimos de uma perspectiva diacrônica, porém, a conclusão pode ser outra, do que se conclui que estamos diante de um simples problema de método.

Da mesma maneira que o **significante** foi privilegiado, em detrimento do **significado**, o **sistema** sobrepõe-se ao **processo**, no método estrutural. Saussure não tem dúvidas quanto a discriminar a linguística da fala: "necessário não confundir-la com a **Linguística propriamente dita, aquela cujo único objeto é a língua**"⁵. Hjelmslev, fiel ao pensamento saussureano, afirma que o processo só existe como decorrência do sistema subjacente que o governa. Embora não admita processos sem sistemas, ele crê na possibilidade inversa: "Um sistema, pelo contrário, não é inconcebível sem um processo". E conclui, proclamando a natureza apriorística do sistema, como esquema formal, e não como resultado de uma prática processual: "O sistema não existe em virtude de um processo"⁶.

Se a nossa compreensão é de que o sistema, antes de representar uma lei superior que governa uma prática, representa o resultado desta prática — ou uma abstração que confere materialidade à apreensão dos mecanismos rotineiros —, o olhar estrutural, ao contrário, toma o sistema como uma espécie de força superior, ou divindade neopositivista. Quando Hjelmslev vislumbra uma língua sem fala, ou um sistema sem textos, não estaria implicitamente admitindo que existe um criador de sistemas que, do alto do seu Olimpo, inventa as linguagens para uso dos homens?

Sabemos, desde Rousseau, que os sistemas, ou as gramáticas são inferências de uma prática. O seu conceito de **contrato social** prevê

a existência de uma espécie de **assembléia permanente** como instância decisória da cultura. Todo ato, gesto ou prática, encontra legitimidade neste assentimento constante, por parte de todos os indivíduos socialmente reunidos. No âmbito do direito, um procedimento, mesmo representando um desvio da lei, pode se investir do estatuto de norma, quando o assentimento forma jurisprudência. Já nas primeiras páginas do livro **Do Contrato social**, Rousseau apresenta o seu pensamento revolucionário: "O mais forte nunca é suficientemente forte para ser sempre o senhor, senão transformando sua força em direito e a obediência em dever"⁷. Alertando-nos para a ausência de sentido dos sistemas que não derivam de um assentimento prático, Rousseau conclui: "Visto que homem algum tem autoridade natural sobre seus semelhantes e que a força não produz qualquer direito, só restam as convenções como base de toda a autoridade legítima existente entre os homens"⁸. Tal conclusão, evidentemente, nos diz respeito, do ponto de vista semiótico, ao eleger a convenção como força legitimadora dos códigos sociais, como a língua, por exemplo, onde a prática, ou o processo, constitui o código ou o sistema.

Fundamente marcado pelo pensamento estrutural, com o rigor neopositivista nele contido, Eco deixa de lado todas estas razões, que lhe são familiares, para armar-se cavaleiro do sistema. Ou melhor, para colocar a existência apriorística do código como exigência à realização do processo. Ele não cogita a possibilidade da existência de processos/sistemas, ou de sistemas que correspondem a um único processo. De microssistemas, engenhos que existem em torno do seu produto: um dado texto.

Se o observador toma a língua no seu estágio atual — forma da —, pode falar tranquilamente na existência prévia de um sistema, com relação ao texto. Há, de fato, um código estabelecido, onde eu me encontro com o outro. Mas se, como hipótese possível, aceitarmos a literatura como uma língua inaugural, através da qual o homem retorna à condição primitiva, de onde pode contemplar a natureza e o saber sedimentado da civilização, sem que os guerreiros de uma destruição ou tra, assistiremos à formação, simultânea, de sistema e processo, de signo e código.

"O artista sério — observa McLuhan — é a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um peçoito nas mudanças da percepção"⁹. Graças a esta impunidade, ou a esta imunidade à contaminação tecnológica, a arte realiza o seu processo de transgressão da realidade, retornando sempre que o caminho seguido conduz a lugar nenhum. É nesta viagem de volta, nesta reexploração de sendas, que o código principia, de novo, sempre.

O argumento de Eco pode ser questionado na medida em que ele diz respeito ao código visto já pronto. Mas todo código tem um princípio: quando as convenções não estão bem estabelecidas. Quando emissor e receptor não estão seguros de que o outro "se manterá dentro de um certo âmbito de descodificações"¹⁰. O código principia, fundando-se enquanto prática, quando o processo de comunicação, entre um indivíduo e outro, tem uma dupla função: tornar comum alguma coisa e trabalhar o instrumento que possibilite tal fim. Nesta circunstância, a mensagem constrói o meio ou, no conhecido dizer de McLuhan, o meio é a mensagem.

Não podemos descartar, como desprovida de fundamento, a hipótese de Vico e Rousseau a respeito da origem das línguas. Como refutar a analogia entre linguagem poética e linguagem exploratória? — isto é: entre a visão primeira do objeto, envolvido nas sombras misteriosas do inexplorado, e a percepção poética?

Se o homem não recebeu a língua pronta, ensinada por deus ou pelo diabo, mas teve que construí-la, atendendo às suas necessidades e desejos¹¹, houve um momento em que um não estava seguro do sentido que o som evocaria no outro. A surpresa do mundo só poderia ser falada por uma linguagem também feita de surpresa. "A maneira pela qual ela se formou não pode deixar de remeter-nos ao mundo cultural que nela transparece"¹².

PORQUE NÃO? AH! UM SIGNO ESTÉTICO

Embora se refira aos signos estéticos em vários momentos da sua obra, e até sublinhe a natureza deste tipo de função semiótica, Umberto Eco, com base nos argumentos acima discutidos, afirma categoricamente que não há um signo estético. Ele vai buscar a sustentação do seu

ponto de vista em algumas artes particulares, como a música, por exemplo, que, segundo as teorias contrárias ao descritivismo, "não significa nada para além de si mesma"¹³.

O leitor fica perplexo diante das afirmações iniciais de um livro de Eco como **O Signo**, por exemplo, que são negadas nas discussões que lhes seguem. Se o autor está certo da inexistência do signo estético, por que as asserções seguintes?:

"A obra de arte é um signo que também comunica o modo como é feita"¹⁴.

"Neste ponto estamos à altura de definir um signo artístico: um Sinsigno que é também um Qualissigno e significa como tal, mesmo se usa Legissignos como material possível"¹⁵.

Por que falar do que não existe? As perguntas sem resposta são a direção encontrada pelo leitor de Eco, diante da discussão de problemas do signo artístico entremeada à sua negação. O papel desempenhado pela arte, no processo de conhecimento do real, através de uma articulação de sentidos divergente das formas habituais, obriga o estudioso a considerar as unidades significativas responsáveis por tal articulação.

Vem de Saussure, passando por Hjelmslev, a definição do **continuum**, anterior à aposição das formas da língua. O difuso universo das coisas inacessíveis à percepção do homem é dominado pela consciência quando balizado pelas representações verbais. Como o espaço de conexão que a cultura denomina de realidade é um empobrecimento do **continuum**, Eco constata, em contrapartida, que "toda atividade estética é sempre uma tentativa de recuperação da riqueza do **continuum**"¹⁶. Em síntese: se os signos da língua se ressentem do corte empobrecedor que caracteriza qualquer escolha significativa, isto é, qualquer cultura, outros signos, menos comprometidos com os objetivos civilizacionais, buscam recuperar aquilo que é perdido em troca das construções da cultura.

Creio que esta conclusão que tiro das suas colocações não seriam rejeitadas por Eco, mas quando insisto numa evidência: que estes outros signos são os signos da arte, a conclusão esbarra na sua hipótese de que não há um signo estético.

Como afirmar então que a atividade estética é um enriquecimento do contínuum, se a ela é negado o reconhecimento dos instrumentos necessários a este papel?

Como a forma de acesso do homem ao universo circundante é a linguagem, isto é, tanto a língua quanto as semióticas de natureza diversa, é evidente que o enriquecimento do universo apreendido se dá através de uma semiótica. Mas não podemos supor a existência de semióticas sem que existam signos correspondentes. Não podemos, igualmente, creio eu, admitir uma Semiótica Estética enquanto metalinguagem, ou disciplina da Semiótica Geral que estuda os sistemas simbólicos da arte, sem admitir a existência de uma semiótica estética enquanto sistema.

A Semiótica da Literatura, em particular, e a Semiótica da Arte, em geral, se ocupam do estudo dos sistemas poéticos, pictóricos, musicais etc., enquanto sistemas de significação, ou formas de conhecimento; devendo ao próprio Eco, alguns textos fundamentais. Mas, conforme suas palavras, "é um suicídio construir uma semiótica do texto sem relacioná-la a uma semiótica do signo"¹⁷, o que quer dizer que simplesmente a Semiótica da Literatura (ou da Arte) também não existe, já que é impossível relacioná-la a um signo correspondente (porque ele também não existe, pelo menos para o autor do Tratado Geral de Semiótica).

Tudo isso que estamos fazendo aqui, se aceitarmos a teoria de Eco, será então um exercício inútil, uma tagarelice: porque o que estamos fazendo não existe.

Ironicamente, esta situação absurda nos remete ao que ouvimos, de viva voz, do próprio Eco, que ainda ressoa: "Sabemos que um dos esportes preferidos de toda disciplina é negar masoquisticamente o próprio objeto. Se quisermos ter sucesso numa conferência em uma Faculdade de Arquitetura devemos começar dizendo: 'Senhores, a Arquitetura não existe.' Ficarão muito contentes. [...] Um dos momentos de crise da semiótica contemporânea foi justamente a crise da noção de signo. Afirma-se: 'o signo não existe'. E o que existe, então, ao menos no que diz respeito às semióticas verbais? Existe o texto. Se podia ser obscura a noção de signo, também pode ser obscura a noção de texto"¹⁸.

É interessante ainda observar que a dificuldade de Eco em admitir a existência do signo estético se prende ao signo literário, pelo que tem de correlato ao signo lingüístico. Quando ele trata de assuntos como a arquitetura, a pintura e a música, por exemplo, suas colocações não prescindem do signo através do qual estas semióticas se realizam, nem estimulam seus argumentos expulsando o signo poético da narrativa republicana, não a outra, também platônica, que sem existir nos bastou. Se a semelhança do plano da expressão do signo literário com o plano da expressão do signo lingüístico conduz à submissão do primeiro ao segundo, o mesmo não se pode dizer dos signos da pintura, da dança ou da escultura. Tanto que Eco se refere ao Matrimônio da Virgem, de Rafael, como um signo complexo (isto é, um texto, ou um conjunto de signos sintaticamente ordenados), em que o tipo abstrato original e a réplica coincidem.

Este tipo abstrato original, se não for platonicamente compreendido, tem algo a ver com o próprio processo de conhecimento: com a percepção específica, orientada pelo signo em questão; em outras palavras: com a construção da realidade paralela que a obra de arte formaliza.

DE FALSO SIGNO À SUPERFUNÇÃO SIGNICA

Ao se referir ao processo artístico como exemplo de invenção, Umberto Eco reconhece que o uso estético da linguagem "implica um trabalho particular, qual seja, uma manipulação da expressão" que provoca e é provocada por um reajustamento do conteúdo [...], produzindo um gênero de função signica altamente idiossincrática e original".

Projetando os reflexos da sua natureza sobre os sistemas que servem de base à operação estética, o discurso da arte engendra um "processo de mutação de código" que "produz com frequência um novo tipo de visão de mundo". Com estas palavras, Eco conclui o raciocínio: "Em todos estes sentidos, o texto estético representa um modelo de 'laboratório' de todos os aspectos da função signica"¹⁹.

Longe de negar a existência do signo estético, como quer o autor, os argumentos reafirmam a produtividade desta categoria de sig

nos capazes de atuar sobre os sistemas semióticos tomados como base.

Reduzindo o problema às suas próprias dimensões, nos deparamos com uma questão puramente terminológica: **signo** ou **função signíca**? Na verdade, é a depender do termo escolhido que se admite ou não a existência de uma unidade significativa dos sistemas artísticos. Pelo mesmo, esta é a lição que podemos apreender da teoria semiótica de Eco.

Numa obra fundamental para as ciências da linguagem, os já citados **Prolegômenos**, Hjelmslev propõe um sistema de definições visando a eliminar a equivocidade da metalinguagem. Sua **glossemática**, construída como uma **álgebra da linguagem verbal**, postula a necessidade de "exigir da teoria que ela evite tanto quanto possível toda metafísica"²⁰. O projeto hjelmsleviano, com toda carga estruturalista e neopositivista que constitui seu encanto radical, acompanha de perto a proposta de Saussure de subordinar a Lingüística à **teoria geral dos signos**, por ele chamada de **Semiologia**.

Aceitando os princípios desta ciência, a Lingüística erige suas descobertas à categoria de princípios semiológicos que, a partir de Hjelmslev, passaram a orientar a investigação mais atualizada. Ao denominar o seu livro de **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**, ele tem em mira o conjunto de sistemas, e não apenas a língua, enquanto linguagem verbal, ou sistema específico.

Termos fundamentais da lingüística saussureana foram abandonados por Hjelmslev, como exigência de fidelidade ao pensamento do próprio Saussure. Toda relação de uma palavra com a tradição filosófica ou científica projeta sobre ela uma carga de ambivalência incompatível com o projeto da glossemática. A metalinguagem procura se livrar do traço fundamental da sua linguagem objeto: aquilo que Lacan chamava, entre fascinado e seduzido de **malentendu**²¹.

Assim, as noções saussureanas de **significante** e **significado** são explicitadas por Hjelmslev e redenominadas **expressão** e **conteúdo**; bem como o **signo** passa a ser tratado como **função semiótica** assumida pelos seus dois **funtivos**: a expressão e o conteúdo²². O rigor apontado pela proposta de uma álgebra da linguagem exerceu forte influência sobre a teoria semiótica de Umberto Eco, que propõe, no seu monumental **Tratado**, substituir a terminologia tradicionalmente adotada por uma ou

tra, em conformidade com as lições hjelmslevianas.

Já nas primeiras páginas do **Tratado geral de semiótica**, Eco afirma que "**um signo não é uma entidade semiótica fixa**, mas antes o local de encontro de elementos mutuamente interdependentes, oriundos de dois sistemas diferentes e associados por uma correlação codificante. Propriamente falando, não há signos, mas funções signícas". Para Umberto Eco, temos uma função signíca quando dois funtivos, como a expressão e o conteúdo, entram em correlação mútua, observando que um mesmo funtivo pode buscar correlação com outros, dando origem a uma nova função signíca. "Assim, os signos são o resultado provisório de regras de codificação que estabelecem correlações transitórias em que cada elemento é, por assim dizer, autorizado a associar-se com um outro elemento e a formar um signo somente em certas circunstâncias previstas pelo código"²³.

Se não existem **signos**, como entidades semióticas fixas, mas **funções signícas**, ou correlações entre elementos de dois **planos (plano da expressão e plano do conteúdo)**, toda vez que denominamos uma **função semiótica de signo**, estamos fugindo ao rigor científico proposto por Hjelmslev e endossado por Eco. Mas se tivermos o cuidado de definir previamente os conceitos, mesmo usando um termo passível a equívoco, a equivocidade será anulada ou, pelo menos, atenuada. O próprio Eco sabe disso, tanto que continua usando o famigerado termo, como no contexto acima, em que deixa claro que os **signos** são o resultado provisório de regras que estabelecem correlações transitórias.

Revisto este ponto, e aceitando o critério de Eco, acredito que podemos continuar empregando o termo **signo**, sem pôr em risco o rigor do texto, desde que estejamos atentos para as lições de Hjelmslev. Resta-nos, então, passar ao segundo ponto de discordância com as formulações de Umberto Eco: a compreensão de um **signo poético** distinto do **signo lingüístico**.

Tal discordância é de ordem meramente argumentativa, porque na essência da questão encontramos muitos pontos de apoio na teoria de Umberto Eco. Veja-se que o mesmo Eco que repete com insistência a inexistência do signo estético, nos conduz à compreensão da linguagem artística como uma língua. Num item do seu **Tratado** chamado "O idioleto

estético", as **provas de comutações** levam o autor a encontrar uma **solidez** **dariedade contextual** indicativa da existência do que se denomina de **regra sistemática**: "Isto significa que o texto estético deve possuir, em modelo reduzido, as mesmas características de uma língua"²⁴.

Funcionando como uma espécie de língua ainda não-formada, ou não estabelecida, no seio da coletividade, o texto poético constrói suas próprias regras e, também, seus próprios signos. Tendo **as mesmas características de uma língua**, a obra de arte precisa de signos, específicos, para existir como tal.

A especificidade destes signos reside no fato de se tratar de **lugares** de um sistema aberto, onde o processo de codificação é estabelecido pelas unidades codificantes. Na qualidade de condômino da língua histórica falada pela minha cultura, ou pelo meu povo, os conceitos que utilizo, quer como emissor ou receptor, estão circunscritos à órbita de certas unidades culturais previamente constituídas. Já na qualidade de emissor ou receptor do discurso da arte, a minha liberdade é menos vigiada, menos condicional. As unidades culturais podem ser desconstruídas, a pretexto de utilizar seus materiais para novas construções.

Como usuário da língua do meu povo, minha sanidade e minha loucura são medidas pela capacidade de submissão aos sistemas em vigência. Falar e pensar nos arredores de uma certa **norma** são indícios de uma certa **normalidade**. Somente os loucos e os poetas se permitiriam certas transgressões dos limites da linguagem consensual. Este lugar de formação e informação de sentidos — que é o signo poético — propicia o maravilhoso absurdo: a imaginação comunicativa.

Estas razões levam Umberto Eco a reconhecer no texto poético como uma **superfunção signica**, conforme ele denomina a operação semiótica da arte. "O idioleto estético não é um código que governa uma só mensagem, mas um código que governa um só texto, e portanto muitas mensagens pertencentes a sistemas diversos. Por conseguinte, a obra de arte é, segundo a definição dos formalistas russos e das correntes derivadas, um **sistema de sistemas**"²⁵.

Não precisamos sair da obra de Eco para contestar seu principal argumento contra a existência do signo estético: o fato de o emissor

atribuir um sentido e o destinatário outro, apontando tratar-se de um **signo sem código**, ou um **falso signo**. A aparente ausência de um sistema é explicada pela ausência de um sistema prévio, isto é, anterior ao texto. Cada texto contém seu próprio sistema, seu microsistema que **deve possuir, em modelo reduzido, as mesmas características de uma língua**, como supõe o próprio Eco. Como não conseguimos seguir a pista e capturar inteiro, vivo, um sistema, temos a sensação da ausência de um elemento codificante, precisamente pela abundância de elementos codificantes. Perdemos a pista do sistema procurado porque somos confundidos pelas pegadas de muitos sistemas.

O mesmo **Tratado geral de semiótica**, que parte do princípio da não existência de um signo poético, apresenta o texto artístico como um sistema de mútuas relações que, pelo seu desenho semiótico, propicia a **contradição** impressa de a-semiose. Já vimos que Umberto Eco compara o texto estético a uma partida jogada por muitos times, ao mesmo tempo, cada um seguindo as regras de um esporte diferente.

Temos, assim, um texto complexo e de natureza específica, formando um sistema múltiplo, ou um diassistema: um sistema de sistemas. Mas tanto o texto quanto o sistema existem através dos seus signos. Diante da evidência do texto poético, como negar a existência do signo poético? Esta lógica é responsável pelas concessões contraditórias do autor do **Tratado**.

Isto explica, inclusive, o estatuto de **supersigno** ou, como Eco prefere denominar, **superfunção signica** dos símbolos poéticos. Ele admite que o discurso da arte nos obriga a reconsiderar os códigos e suas possibilidades, impondo uma radical transformação da linguagem de base. "Assim fazendo, desafia a organização do conteúdo existente e, portanto, contribui para mudar o modo pelo qual uma cultura 'vê' o mundo"²⁶. Ora, se o nosso conhecimento não se dá por obra e magia dos deuses, a partir de dádivas, mas através de um sistema semiótico qual quer, a partir de **formas simbólicas**, este trabalho operado pelo discurso da arte já nos obriga a admitir uma estética e, conseqüentemente, suas unidades: os signos estéticos.

sobre os sombreados irreproduzíveis". Op. cit., p.64-5.

15 Id., *ibid.*, p.66.

16 Umberto Eco. **Conceito de texto**, ed. cit., p.21.

17 Id., *ibid.*, p.4. No fim da mesma página Eco arremata: "Continuo convencido de que o objeto fundamental de uma pesquisa semiótica é o signo".

18 Em 1979, Eco esteve no Brasil, ministrando cursos e conferências em São Paulo e na Bahia, quando teve oportunidade de acompanhá-lo, por alguns dias, nas suas visitas a candomblés e pontos de interesse histórico, empenhado em conhecer os sistemas e rituais da cultura negra e mestiça. Numa conferência no Mestrado em Letras da Universidade Federal da Bahia ele disse mais ou menos o que depois se publicou no livro **Conceito de texto**, por onde faço a citação. Umberto Eco. **Conceito de texto**, ec. cit., p.4.

19 Umberto Eco. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.222: "É neste sentido que a experiência estética toca de perto o semiólogo; mas há ainda outra razão pela qual uma atenção semiótica à experiência estética pode corroborar ou corrigir muitas das proposições da estética filosófica tradicional. Antes de tudo, aquela proposição de 'inefabilidade', que por tanto tempo guiou a definição da obra de arte e da emoção específica que se segue, pressuposição que reduziu muitas definições de estética a um simples truismo do tipo 'a arte é a arte', 'a arte é aquilo que provoca emoção estética', 'a arte é aquilo que realiza um valor estético', 'a arte é poesia', 'a poesia é intuição lírica', e assim por diante".

20 Louis Hjelmslev. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**, ed. cit., p.25.

21 Jacques Lacan. **Le Seminaire. Livre III: Les psychoses**. Paris: Seuil, 1981. p.131.

22 Louis Hjelmslev, op. cit., p.39 ss.

23 Umberto Eco. **Tratado geral de semiótica**, ed. cit., p.40: "Em todo caso, o que entra em crise é a noção ingênua de signo, que se dissolve numa rede de relações múltiplas e mutáveis. A semiótica faz entrever, assim, uma espécie de paisagem molecular, na qual aquilo que a percepção quotidiana nos apresenta como formas acabadas é, em realidade, o resultado transitório de agregações químicas, sendo as chamadas 'coisas' apenas a aparência superficial de uma rede subjacente de unidades mais microscópicas. [...] A semiótica, como a teoria musical, nos diz que por sob a melodia reconhecível existe um jogo complexo de intervalos e notas, e por sob as notas feixes formantes".

24 Id., *ibid.*, p.229. Eco observa, em seguida, que deve haver no texto poético, "um sistema de mútuas relações, um desenho semiótico que paradoxalmente permite oferecer a impressão de a-semiose. [...] O texto estético é como uma partida esportiva jogada por muitas equipes ao mesmo tempo, cada uma das quais segue as regras de um esporte diferente".

25 Umberto Eco, **Tratado geral de semiótica**..., ed. cit., p.230-1 (ver nota 68).

26 Id., *ibid.*, p.232.

RASURA — O CAMINHO TORTUOSO DA ESCRITA

Elizabeth de Andrade Lima Hazin
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

Considerando que a rasura é própria da escrita, de vez que só existe registrada, este trabalho pretende abordar o mecanismo que preside a seleção de determinada palavra (ao invés de outra), de determinado sentido (ao invés de outro). Levando em consideração as várias definições — dadas a partir dos diversos saberes que podem intervir em sua análise — tenta redefinir a **escrita** a partir de um novo saber: a **crítica genética**.

Dá uma olhada nos cadernos de esboços de Beethoven! Lá, nenhuma concepção teórica permanece intata, tal como Deus a forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: "Meilleur".

THOMAS MANN, *Doutor Fausto*.

Devido ao fato de obedecerem às convenções de uma mesma gramática, **escrita** e **fala** apresentam entre si, indubitavelmente, uma analogia formal. Todavia, por serem produzidas cada uma a seu modo e em diferentes contextos, terminam se caracterizando como práticas de linguagem diversas uma da outra.

A essência da **escrita** nos é desvelada a partir da compreensão de que é uma comunicação **in absentia**, apresentando uma disjunção no tempo e no espaço. Essa situação — a ausência do receptor — é absolutamente inconcebível na **fala** e concede à **escrita** um caráter absoluto¹.

Esse caráter absoluto é reafirmado quando pensamos que a **fala** é breve, não permanece, enquanto a **escrita**, presente de Prometeu aos mortais, tem — segundo ele próprio — o privilégio de tudo recordar: é definitiva, fica cristalizada, servindo de suporte visual à recitação encantatória.

Essa permanência no tempo, inerente à **escrita**, fatalmente despertará no autor a consciência de que deve urdir seu texto da melhor maneira possível.

Isso nos remete de imediato a um outro aspecto a ser considerado

Guimarães Rosa : "Mas aquilo não corresponde para mim aquilo que eu quero fazer de maneira a ficar uníssono com o assunto, com o tema, com a inspiração..."⁶.

Essa carência — eu não diria, aqui, essa "não-capacidade" — é quase como se a lucidez do escritor crestasse a flor da palavra — empurra-o, então, a rasurar, tentando desesperadamente apreender aquilo que ele acredita ser a verdade, através das várias alternativas que mais se lhe assemelham a miragens no deserto de sua angústia criadora (ou de sua angustiada criação). Não poderia deixar de ser angustiada essa "passagem" ou essa "tradução". No **Banquete**, Platão dimensiona perfeitamente a "poiesis" ao defini-la como a passagem do não ser para o ser. Seguindo o raciocínio aqui esboçado, acrescentará Godofredo Iommi: "Toda **poiesis** é a construção do que não se conhece senão ao contrário-lo"⁷.

Tecedor de uma teia de palavras (afinal, **texto** liga-se etimologicamente a **tecido**), o escritor é Penélope: faz e desfaz, avança e recua diante da página que o desafia a preenchê-la com signos. Aliás, essa é a imagem que — como se verá mais adiante — reflete com mais fidelidade a idéia que enforma este trabalho.

Há muito não se acredita mais que escrever seja um dom divino. "Deus escritura sô os livros-mestres", ensina-nos Riobaldo. Poema algum — ainda que assim possa parecer — aflora na ponta dos dedos, quase sem esforço, como se fosse ditado. E por quem o seria? ⁸ Texto algum é escrito sem que haja reflexão, sem que se formule na mente um esboço prévio, pois ele não se escreve sozinho por si mesmo, como se soubesse se dizer.

Sabe-se, hoje: não são as Musas, filhas da Memória, que tornam inspirados os poetas. Escrever — que nada tem de espontâneo — é uma prática que independe das águas cristalinas da fonte Castália. O exercício da escrita reflete sua elaboração. Difícil exercício, e quem o pratica, o faz na tentativa de apreender o objeto de seu desejo, aquilo que lhe falta e que por faltar, precisamente, incita à busca.

Embora o jogo das **alterações** de um texto envolva muitos lan-

rado no que diz respeito às diferenças entre **escrita e fala**: o caráter de mutabilidade da primeira. Se a **fala** é irreversível — como **lembra** Barthes, significando que a ela não se pode rasurar² —, a **escrita** pode ser refeita tantas vezes queira o autor, escavando o impossível em busca da forma ideal. O caminho da **escrita** envolve essa busca constante e se origina na falta que o escritor sente, uma falta radical que o empurra para a criação, que o faz garimpar as palavras, buscando aquilo que deseja constituir como objeto, mas que já se constitui como objeto perdido. A **escrita** será então uma sucessão de "faltas"³ superpostas à primeira que só poderão ser ouvidas pelo próprio autor ou pelo geneticista que se obstina em re-fazer o caminho do texto⁴.

A frase lida um dia — em livro — nada mais é que a condenação de algo resultante das oscilações do autor.

O texto rasurado é um texto que captura o incapturável: a passagem do pensamento à linguagem — escreve Josette Rey-Debove —, mas será possível uma captura absoluta? Sempre que observo um texto rasurado, tenho a impressão que o pensamento — de que aquele texto tenta ser a tradução — tem duas faces: uma solar, meridiana e outra oculta, desconhecida, selvagem, cuja superfície apenas arranhamos, sem todavia penetrar-lhe o âmago.

Embora alguns dos mecanismos que envolvem a criação possam ser apreendidos através da observação dos manuscritos, algo permanece imerso na sombra, a face lunar, mistério que não se toca.

O escritor é aquele que pressente. Guimarães Rosa, falando de seu processo criador, afirma que escreve como se quisesse pegar uma coisa que já existe. "A criação de minha obra" — diz ele — "é uma tradução de uma coisa que eu não vejo"⁵. O "não escrevo, leio" de Aragon caberia aqui perfeitamente.

A existência do escritor seria tranqüila se lhe fosse possível não se desviar de uma verdade interior, desse modelo que busca trazer à luz a cada passo, como nos confidencia Guimarães Rosa. Essa verdade, entretanto, é de uma tal fluidez que o escritor, no seu dia a dia, não se sente capaz de reproduzi-la como real. É o que leva Clarice Lispector a escrever: "As palavras é que me impedem de dizer a verdade (...). O que não sei dizer é mais importante do que o que eu digo". Re-ferindo-se a um texto de sua autoria em fase de elaboração, diz ainda

ces, este trabalho pretende chamar a atenção sobre dois movimentos apen-
nas: a **rasura** e a **anti-rasura**.

Ainda que ambos os termos possam, obviamente, ser abrigados sob o rótulo único de RASURA, com o mesmo sentido de cancelamento do já escrito em troca de uma alternativa, eu os emprego, aqui, com sentido especial e se verá no decorrer do trabalho que, na realidade, que rem é se aproximar de "avanco" e "recoo", respectivamente. Com o intuito de tornar clara a minha intenção ao nomear assim esses movimentos da escritura de um texto, a cada um deles acrescento um epíteto: **rasura** — a formulação do novo, **anti-rasura** — o resgate do original.

Há muitos anos ouvi de minha mãe as primeiras notícias a respeito da Baía da Traição, praia do litoral paraibano que — a meus olhos de criança — se me afigurava paradisíaca. A primeira representação que fiz do lugar, e que perduraria por um período considerável de tempo, era a de uma baía pequena, fechada, cujas areias brancas — precedidas por uma floresta luxuriante — davam acesso à mais pura água que se possa imaginar.

Há alguns anos atrás, no verão, estive no Rio Grande do Norte, em uma pequena aldeia de pescadores. Ao retornar para o Recife, de carro, passei por uma placa na estrada que me pôs frente a frente com minha infância. Nela podia-se ler: Baía da Traição. Imediatamente comecei a percorrer os 30 Km da estrada de barro que me conduziria a um lugar em tudo diverso do imaginado. Frustrada, segui viagem. Todavia me dei conta, de volta ao asfalto, que persistia em minha mente a primeira representação que havia feito. De certa forma — numa tração à baía — eu me recusava a aceitar a segunda representação, construída a partir dos dados reais.

Essa experiência por mim vivida liga-se diretamente à descrição por Aragon, sobre a leitura que teria feito de um poema:

Na idade em que se aprende a gostar de poemas, eu fiquei singularmente impressionado por estes versos de Rimbaud:

"Mais des chansons spirituelles
Voltiscent partout les groseilles"
Mas canções espirituais giram por
toda a parte as groselhas

tais como figuram sob o título **Patience** (D'un été...), na edição Vanier. Hoje, querem que se leia (edição cri-

tica, Mercure de France):

Voltiscent parmi les groseilles
giram entre as groselhas
e deve ser assim, sem dúvida. Mas não posso refazer o caminho percorrido e, para mim, enquanto viver, hei de ler "Voltiscent partout", que poderão dizer ser um erro e que teimo em considerar uma beleza.⁹

Ora, quando o escritor Guimarães Rosa suprime — no primeiro rascunho de **Grande sertão: veredas** — o texto da p.194 para incorporá-lo quase que em sua totalidade ao segundo rascunho, às páginas 268 e seguintes¹⁰, nada mais faz do que transpor para o plano da criação literária as experiências minha e de Aragon acima relatadas. A essa persistência do primeiro texto — ou do projeto original — chamarei, aqui, **anti-rasura**.

Escritor algum, já o vimos, cria a partir da pena sobre o papel: Há toda uma criação mental anterior que, desafortunadamente, nos escapa. Ao iniciar a tessitura, tem em mente um projeto. No entanto, à medida que o tecido cresce de suas mãos, novos fios se entrelaçam, alterando o traçado inicial. A **rasura** é, precisamente, a incorporação dessas alterações, que leva a uma reformulação do texto.

A **anti-rasura**, por sua vez, seria a negação dessa reformulação, a reafirmação do projeto original, a retomada de algo que — à semelhança da Baía da Traição e do verso lido por Aragon — se mantém por estar vinculado a alguma representação ao nível do desejo.

A partir do que foi exposto, aqui, a **escrita** pode ser definida como a prática da oscilação de significados e significantes, que através da alquimia dos opostos — de avanços e recuos, do acréscitar e do suprimir — engendra, todavia, uma linguagem que, como a da pitonisa, não afirma nem nega: significa.

A B S T R A C T

Assuming that erasing is a natural procedure in writing since the latter has no existence unless only registered, this paper aims at assessing the mechanism that determines the selection of a given word (instead of another one), of a certain sense (instead of another one), taking into account the various definitions — from the starting point of the several branches of learning that may come into its analysis — this paper will try to redefine the

script from the starting point of a new branch of learning: genetic criticism.

NOTAS

- 1 Cf. R. Barthes & E. Marty. Oral/Escrito. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi, v.11. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. p.46.
- 2 R. Barthes. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p.265.
- 3 Entenda-se "fala", aqui, como sendo cada uma das realizações da escrita, em busca da forma ideal.
- 4 Este trabalho começa se referindo à escrita como fixação do discurso, porém, cada vez mais, a ela se referirá enquanto literatura.
- 5 Apud Fernando Camacho. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*, ano 18, n.37, Munich, 1978. p.43.
- 6 Apud Fernando Camacho, op. cit., p.43.
- 7 Godofredo Iommi. É preciso ser absolutamente moderno. In: *Caderno Azul*; Cadernos Rio Arte, Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Arte e Cultura, ano I, n.2, jan.1985, p.12.
- 8 Freud chama a atenção ao fato de que uma das proposições primeiras da psicanálise é "that mental processes are essentially unconscious, and that those which are conscious are merely isolated acts and parts of the whole psychic entity" (Sigmund Freud. General introduction to psycho-analysis. In: THE MAJOR works of Sigmund Freud. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1977. p.452).
- Isso nos leva de volta ao já referido "pressentir" do escritor. Inconscientemente, ele sabe; mas só lhe é dado perceber partes do todo. Para Freud, o que a imaginação criadora opera, na realidade, não é a invenção seja lá do que for, mas a reunião de vários elementos que se encontram dispersos no inconsciente. Assim, pode-se dizer que o escritor não cria, propriamente, mas re-faz, e seu texto resulta da cadenciada oscilação entre impulsos do inconsciente e enxertos mentais.
- 9 Apud Jean Cohen. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974. p.148.
- 10 Ambos os rascunhos me foram cedidos, para exame, por Aracy M. de Carvalho, viúva do escritor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa. Edições 70, 1987.
- _____, MARTY, E. Oral/Escrito. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. v.11. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. p.32-57.
- CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*, ano 18, n.37, Munich, 1978. p.42-53.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

FREUD, Sigmund. General introduction to psycho-analysis. In: THE MAJOR works of Sigmund Freud. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 21. ed. 1977. p.449-638.

IOMMI, Godofredo. É preciso ser absolutamente moderno. *Caderno Azul*; Cadernos Rio Arte, Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Arte e Cultura, ano I, n.2, jan.1985, p.4-12.

KATO, Mary. *No mundo da escrita*. São Paulo: Ática, 1986.

REY-DEBOVE, J. Pour une lecture de la rature. In: _____. *La genèse du texte*; les modèles linguistiques. Paris: Éditions du CNRS, 1987. p.103-127.

DEPENDÊNCIA CULTURAL E INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS

Eneida Leal Cunha
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

A partir da leitura de Literatura e subdesenvolvimento, de Antonio Candido, o artigo retoma a discussão acerca das influências literárias e da dependência cultural com duplo objetivo: evidenciar e avaliar as postulações do crítico brasileiro sobre o assunto, e confrontá-las com a renovação dos estudos comparatistas na contemporaneidade. Considera-se de extrema importância para as literaturas latino-americanas, enquanto literaturas produzidas no contexto da dependência cultural, uma teoria e uma prática da Literatura Comparada que superem o etnocentrismo e possibilitem o reconhecimento da diferença e da originalidade das literaturas periféricas.

1

Em "Literatura e subdesenvolvimento", artigo publicado pela primeira vez em 1970¹, Antonio Candido apresenta e avalia a convergência de aspectos sócio-culturais que interferem na produção literária da América Latina. O ensaio é estruturado a partir da articulação das componentes indicadas no título: as condições materiais para a existência da literatura e a consciência do escritor. Na primeira, destaca o analfabetismo e o número reduzido de leitores, a não profissionalização do escritor, a ausência de meios de difusão das atividades culturais e literária, e, em rápida menção, fatores econômicos que inviabilizam a eficiência de uma política educacional. Tais condições de subdesenvolvimento perpassam com leves alterações a totalidade dos países da América Latina e lhes dão uma certa homogeneidade ao longo da história. As modificações flagradas na atualidade tornam mais complexo o quadro pela atuação dos meios de comunicação de massa, mas não agem no sentido de superá-lo. A segunda componente é o objeto principal do ensaio e comporta dois momentos sucessivos: a consciência amena de atraso que corresponde à imagem compensatória de país novo, atravessando todo o século XIX, e a consciência catastrófica de atraso correspondente à idéia de país subdesenvolvido, que se instaura a partir da década

de 30². Com esses materiais Antonio Candido faz uma avaliação das literaturas latino-americanas nos últimos séculos, avaliação esta que tem como núcleo a problemática da dependência cultural e um seu componente inevitável: as influências literárias.

A síntese prévia e esquemática do ensaio de Antonio Candido tem por função justificar o desdobramento do percurso a que nos propomos: inicialmente, o mapeamento e avaliação das formulações que configuram a compreensão e postura do autor acerca da dependência cultural, e, em seguida, a reflexão — dentro e fora do texto de Antonio Candido — sobre as influências literárias.

2

Encaremos portanto serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural.³

Os sintomas do subdesenvolvimento arrolados pelo autor conduzem-nos à reiteração do que alternadamente denomina **incultura** ou **debilidade cultural**, tornando imprescindível que se explicito o lugar de onde fala Antonio Candido e a concepção de cultura que está em jogo no seu texto.

Ao construir o perfil da **consciência amena do atraso**, o autor detecta a articulação do entusiasmo pelas particularidades e potencialidades do país com o pensamento Iluminista, daí advindo a crença na instrução como forma de melhorar o homem e a sociedade, e a interpenetração das idéias de liberdade e de difusão do livro. É bastante crítica a avaliação feita, nesse momento do ensaio, do binômio pátria grande/pátria do livro, evidenciando que o desejo de participação na cultura se defronta com a incultura circundante, o que leva o intelectual da época a uma posição de excepcionalidade dentro do próprio país e reforça o seu vínculo com a Europa. Esse estágio inicial de incorporação ao objeto de desejo é superado na fase seguinte, de desenvolvimento da **consciência do atraso**, pelo recorte da própria identidade. Entretanto, a aspiração Iluminista e a preservação do valor singular da universalidade constituem o solo onde permanece Antonio Candido. A cres-

cente consciência da alteridade não muda substancialmente o objeto de desejo, transparente na flexão dependência/independência, e o conceito de cultura tende a permanecer invulnerável à relativização e pluralização. Com tal ancoragem Antonio Candido se exime dos riscos do nacionalismo ingênuo ou da hipervalorização do contingencial que subordinam, de forma determinista, o fazer humano à identidade cultural; mas, por outro lado, cria para a sua interpretação da dependência cultural alguns impasses que só se resolvem na superfície. Ao longo do ensaio percebemos a ausência de qualquer brecha por onde se possa vislumbrar a convivência ou a tensão da cultura de matriz europeia — ou, em termos mais claros e tradicionais, da Civilização — com outras culturas anteriores ou posteriores à ocupação ibérica, o que parece sobremodo grave se consideramos que a reflexão abrange toda a América Latina.

O "convite à serenidade" acima transcrito pode — e talvez deva — ser lido de duas formas. Podemos nos postar ao lado de Antonio Candido e aderir a uma interpretação da literatura latino-americana que em momento algum descarta a historicidade. Em sociedades de formação colonial, às quais foram impostas violentamente língua e cultura das respectivas metrópoles, é descabido cogitar uma completa autonomia ou originalidade literárias, principalmente em produções dos primeiros séculos. Sendo assim, os esforços de estilização a partir do modelo europeu podem ser admitidos sem que se negue um valor ao autor colonial. Reconhecer, como faz Antonio Candido, no ufanismo nacionalista do século XIX a presença de vertentes europeias — universalismo e particularismo⁴, matrizes dependentes para a vontade de autonomia — parece ser a postura mais coerente acerca da literatura e suas interrelações com a História. Mas podemos também nos afastar de Antonio Candido, e lançar sobre o seu texto um olhar desconstrutor, questionando as implicações da aceitação passiva da condição de dependência cultural. Essa segunda forma de ler o texto torna visíveis alguns pontos cruciais, retira a "naturalidade" e complica algumas postulações de Antonio Candido.

Ao comparar, por exemplo, os países latino-americanos, que falam os idiomas europeus dos respectivos colonizadores, com países africanos e asiáticos, de colonização mais recente e que mantêm o seu idioma original, Antonio Candido detecta apenas as vantagens dos pri-

meiros no que se refere à produção e divulgação da literatura. É sintomático que, em relação à língua, o fundamento incontornável da imposição cultural da metrópole ou a matriz do processo de ocidentalização do Novo Mundo, o autor não cogite da dependência cultural. A imposição da língua faz parte do **vínculo placentário** ou dos **fatos naturais**. Sem perder a serenidade ante o que é irreversível, pois a própria literatura já nos mostrou onde termina Policarpo Quaresma, pode-se, entretanto, **desnaturalizar** o fato para perceber o quanto da estrutura mental e sócio-cultural da metrópole a língua imposta implanta na colônia. A **isótopo**, aliás, não ficaram alheios os porta-vozes da **consciência de país novo**, os românticos, que ingenuamente acreditaram na ampliação do léxico com palavras indígenas como forma de "criar" uma língua brasileira. É menos ainda os instauradores da **consciência do subdesenvolvimento**, rebeldes em profundidade contra a imposição de uma norma linguística que autoritariamente nos fiscalizava da Europa.

A ausência de uma reflexão mais prolongada, no ensaio, sobre a problemática que acabamos de — apenas — apontar faz parte de uma forma de conceber a dependência cultural que se estrutura entre extremos: partindo da admissão não avaliativa do processo de colonização europeia, como dado histórico irrefutável que é, almeja concluir pela superação da dependência, numa perspectiva evolutiva que trabalha num crescendo contínuo a obtenção da maturidade e a efetiva autonomia literária.

Entre esses dois pontos está a reflexão do autor sobre as interrelações entre subdesenvolvimento e dependência literária. Não é sem razão a ênfase inicial na precariedade qualitativa e quantitativa do público leitor e no atraso cultural, que estimulam nos escritores latino-americanos da fase de **consciência amena do atraso** a alienação cultural e a consequente subordinação aos cânones europeus. Nos escritores da segunda fase, de **consciência do subdesenvolvimento**, a questão da dependência cultural se atenua e a ambivalência do grupo anterior, que acoplou o acatamento da inspiração europeia às afirmativas de independência espiritual, é substituída a partir de 1930 pelo compromisso ideológico, pela denúncia das causas sócio-econômicas do subdesenvolvimento. Simultânea e relacionada à aquisição da **consciência do subdesenvolvimento** está, para Antonio Candido, a possibilidade de uma convivência a

mena com a dependência cultural, que se transforma em participação voluntária no **universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação dos valores**⁵.

Tratando um tanto perversamente o ensaio de Antonio Candido, poderíamos dizer, em síntese, que a **consciência amena de atraso** correspondeu uma convivência catastrófica com a dependência cultural, e que é **consciência catastrófica de atraso** foi possível uma convivência amena com a dependência. Uma perversão inócua que pode ter aqui a penas a utilidade de diluir o desprazer do abandono de um lugar conhecido e confiável, ou de amenizar o desconforto e um certo temor ao dia logo, discordando, com a voz autorizada de Antonio Candido. Uma pausa no texto para acumular o fôlego necessário ao que ainda é sentido como heresia: duas décadas depois da publicação de **Literatura e Subdesenvolvimento**, sugerir o que **falta** à reflexão de Antonio Candido sobre a dependência cultural.

Em primeiro lugar, falta uma perspectiva crítica sobre o etnocentrismo que permeia as avaliações das literaturas colonizadas quando sobrecarregam na crítica restritiva a autores que, inspirados em obras e tendências europeias, produziram obras secundárias, dependentes, para avaliação das quais o critério de originalidade precisa ser revisto, sob pena de reeditar o espírito aniquilador da Metrópole, que condenou a **diferença** à extinção.

Em segundo, falta a revisão do conceito de cultura, de forma a comportar não apenas o princípio teórico da diversidade, mas incorporar o retorno das componentes recalçadas no processo de ocidentalização da América Latina.

Em terceiro, falta uma relativização do vínculo entre subdesenvolvimento econômico e literatura, pois mesmo sem uma subordinação ortodoxa do contexto literário ao contexto econômico, a permanência do binômio, tal como é tratado, fica fronteiriça ao atrelamento causal do atraso econômico ao atraso literário.

Finalmente, falta uma passagem pela Etnologia e pela Antropologia, vias de neutralização da perspectiva etnocêntrica inerente à

História Ocidental que enformou o país e formou a sua inteligência, o que permitiria uma economia intelectual mais lucrativa quando se trata de questões sobre as quais, em princípio, não há como divergir: que a dependência cultural em país colonizado é fato estabelecido (sem por isso ser **quase natural**); que a produção literária desses países de tradição colonial, apesar da dependência, pode fazer valer um critério ou tro de universalidade⁶.

3

A questão das influências literárias num contexto de dependência cultural subjaz a todo o ensaio de Antonio Candido, aparecendo inicialmente como uma intrusão fantasmática que é impossível evitar, mas que se deseja adiado ao máximo o momento de enfrentamento. Es se momento se apresenta, no texto, com a seguinte introdução: **Um problema que vem rondando este ensaio e lucra em ser discutido à luz da dependência causada pelo atraso cultural e o das influências de vários tipos, boas e más, inevitáveis e desnecessárias?** Do percurso do texto fica-nos portanto a instigação à pergunta: por que, para Antonio Candido, é problemática a discussão acerca das influências literárias, quando está a tratar de um assunto — a dependência cultural — que imediata e reiteradamente as evoca?

As respostas possíveis, aqui, são independentes, por um lado — o mais geral, que extrapola o ensaio — o interesse e investigação da problemática da influência literária têm marcas fortes de origem, e a não ser que se lhes contraponha uma avaliação renovadora, trazem consigo o risco de adesão à determinada compreensão das relações literárias, e da própria literatura, que certamente não convêm ao autor nem ao nosso modo contemporâneo de pensar a Literatura Comparada.

O estudo comparado das literaturas, enquanto método, se esboçou na Europa à luz da tensão entre cosmopolitismo e nacionalismo, e se desenvolveu sob o estímulo de tendências opostas que, de alguma forma, se complementavam: uma força centrífuga que expandia o interesse para literaturas outras que não a nacional, e uma força centrípeta que agia no sentido de apreendê-las a partir da leitura da própria literatura nacional. Essa marca primária do etnocentrismo europeu já estava

impressa no seu aparelho teórico quando a Literatura Comparada incorporou os postulados positivistas, principalmente o enfoque determinista que se espraiou na busca das causas externas que condicionam e conformam a produção da literatura. Aos fatores determinantes extra-literários foi acrescido o determinante literário, e o trabalho comparatista se empolgou na investigação e na contabilização das influências e fontes. Comparar, em literatura, se tornou o exercício de uma vontade de subordinação, obra a obra, que se postou diante do texto literário com olhos vocacionados para o reconhecimento, olhos que recortavam obsessivamente um visível — o que já foi visto em outro lugar, outro texto — condenando à invisibilidade o que é próprio, o que é diverso no texto-segundo, o influenciado — o que ou o como não havia sido si do dito no texto fonte⁸. Com esse instrumento em mãos o comparatista, no século passado, ganhou um método, viabilizou uma prática constantemente ameaçada pela diversidade de objetos com que trabalha e pela concorrência de outras áreas dos estudos literários de tradição mais as sentada. A crise da aparelhagem mecanicista e da derivação determinista significou, também, a crise da Literatura Comparada, e o estudo de fontes e influências, seu núcleo de sustentação durante um longo período, foi progressivamente rejeitado a ponto de se tornar pejorativo.

A vacilação e o adiamento da reflexão sobre as influências literárias, em **Literatura e Subdesenvolvimento**, poderiam fundar-se, por um lado, nas razões apontadas nesse breve panorama da questão da Literatura Comparada: o compreensível cuidado de Antonio Candido para não se deixar confundir com uma tendência ultrapassada dos estudos literários que é incompatível com o seu embasamento teórico-crítico. Mas por outro lado, parece não fazer parte das cogitações do autor e do ensaio a **reversão**⁹ operada na compreensão das influências literárias, parte integrante dos estudos de Literatura Comparada na atualidade e que são, inclusive, responsáveis pela sua revitalização. Ao contrário das concepções mais recentes, Antonio Candido ainda está nas avaliações das influências literárias que dão a ênfase ao doador, à fonte. Por isso pode classificá-las em **boas e más, inevitáveis e desnecessárias**, para posteriormente legitimá-las enquanto sintomas de superação

da dependência, desde quando tenham como fonte a própria literatura nacional.

Explicitar a reversão dos estudos sobre as influências literárias é o caminho para esclarecer o que move o nosso diálogo com o texto de Antonio Candido.

Circula frequentemente na reflexão contemporânea sobre influência, e como sintoma de sua renovação, a transcrição de um achado de Paul Valéry: "o leão é feito de cordeiros assimilados"¹⁰. Esta imagem nova para a problemática implica não apenas uma formulação original, mas uma completa reversão de valores. Em primeiro lugar, afirma que no estudo do que circula entre obras literárias o que é visível, a materialidade com a qual nos defrontamos, não é o traço original de determinado elemento, mas a sua reinscrição em um outro lugar, em um texto que se nutre da leitura de textos anteriores. Em segundo, propõe uma nova hierarquia que, ao contrário da tradição dos estudos de influência, privilegia o trabalho do texto-segundo em detrimento do mérito da quele que forneceu a influência. Essa proeminência da obra influenciada sobre suas fontes é a matriz das teorizações contemporâneas sobre influências literárias. Mesmo percorrendo caminhos diversificados, a renovação dos estudos comparatistas tem pressupostos comuns — que nos ajudam a ler as "dificuldades" de Antonio Candido com o assunto — e que podem ser sumariamente indicados:

1. a inevitabilidade da influência literária, abordada hoje pela profiferação dos estudos que partem do conceito de intertextualidade;
2. a revisão do conceito de originalidade de forma a deslocá-lo da idéia de novo — o originário — para reforçar a idéia de reinvenção — a originalidade¹¹, revisão fundada na recusa à hierarquização das relações entre original, cópias e simulacros;
3. a superação do confinamento no textual (legado do **new criticism** e do **estruturalismo**), que reincorpora à reflexão literária — em novas bases — a problemática do sujeito produtor do texto e retomada das articulações da literatura com séries ou sistemas não-literários.

Entre as novas teorizações das influências literárias vamos escolher, a título de exemplo, a contribuição de Harold Bloom em

The anxiety of influence¹², um estudo da tradição poética inglesa e norte-americana que, a partir da incorporação de conceitos filosóficos (Nietzsche) e psicanalíticos (Freud), tem o mérito de afirmar a tensão entre **poeta-pai** e **poeta-segundo** como matriz do trabalho revisionista que cada obra realiza em relação a seus antepassados. Bloom, ao contrário de evitar a velha idéia de **filiação** subjacente ao estudo das relações literárias desde a vigência do conceito de imitação, recupera-a e radicaliza ao declarar e desenvolver no seu estudo a analogia entre a influência literária e o **romance familiar** tal como concebido por Freud, o que lhe abre o espaço para afirmar a ansiedade da influência como a fonte de impulsos de defesa que levam o texto/autor a **violar e desler**¹³ seu(s) antepassado(s). Um estudo que inicialmente poderia ser confundido com mais uma psicologia do processo criador atinge, em tretanto, eficácia teórico-crítica ao descrever as formas que efetivam, a cada texto-segundo, a **desleitura** do texto anterior, o que Bloom denomina as **six revisionary ratios** e que se fundamentam na prática de um **desvio (clinamen)**, um movimento corretivo e criativo, revisionista, que assegura a originalidade da reinvenção, transgredindo o texto-fonete.

A partir do trabalho de Bloom, algumas questões relativas à dependência cultural e influências literárias podem ser enriquecidas. A ausência, em seu estudo, de qualquer atenção à contextualização extra-literária — um desenraizamento radical que parece fazer parte da tradição teórico-crítica norte-americana em que se insere — permite a acuidade para perceber e avaliar o dilema da influência literária independentemente do fantasma da dependência cultural. Mas a teorização das influências literárias à luz de conceitos da psicanálise, tal qual empreende Bloom, pode ser um caminho fértil, mesmo para uma reflexão que não queira recalçada a dependência cultural. O **romance familiar** se torna bem mais complexo quando a imagem aniquilante do pai não se deve, exclusivamente, a uma vivência individual e psicológica da questão da prioridade literária ou constitui uma ficção necessária à descarga da ansiedade produzida pela inevitabilidade da influência. Nas literaturas oriundas do contexto da colonização — como as literaturas latino-americanas — as relações entre textos e autores nacionais (periféri-

cos) e textos e autores estrangeiros (leia-se, aqui, cosmopolitas, produzidos nos centros de irradiação dos valores), tendem a reencenar o **romance familiar** como vivência coletiva e histórico-cultural. A mais efetiva contribuição de Bloom, entretanto, é o estímulo à reavaliação da questão com o foco centrado nas formas produzidas pelas literaturas dependentes para materializar a sua ansiedade da influência, flagrar os **desvios** que simultaneamente preservam e negam, expõem e camuflam as filiações. Ou seja, como os nossos textos-segundos promovem a **desleitura** de textos ancestrais.

4

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.¹⁴

Voltando ao ensaio de Antonio Candido, e considerando com especial atenção o trecho acima, que hierarquiza as influências literárias, reencontramos as mesmas alternativas que se apresentaram quando da reavaliação da questão da dependência. Podemos optar por uma leitura que acompanhe o autor e seu texto, concordando, sem grandes concessões, com a ideia de que a influência exercida ou recebida dentro da própria literatura nacional é um sinal inquestionável da existência de uma tradição ou de um sistema literário, a que o autor denomina, com algum pudor, de **causalidade interna**. Também o binômio composto por **modelos estrangeiros imediatos** e **exemplos nacionais anteriores**, com suas sucessivas dicotomias, se lido dentro da história literária e da história latino-americana, é procedente. Ao **modelo**, parte da ideologia da imitação em vigor até o século XVIII, se opõe e sucede o pressuposto de uma escolha, iniciada na palavra **exemplo**, até certo ponto livre do constrangimento da imposição direta; ao acervo estrangeiro imposto qua-

se exclusivamente ao autor colonizado, se opõe e sucede a disponibilidade e dignificação das obras nacionais; a eleição de precursores, livre da imediatez do desejo de atualização com o outro dominante (o europeu), é uma possibilidade conquistada com o tempo e com a proliferação da produção literária. Não há também porque discordar de que as **obras de primeira ordem** — expressão que traduz uma forma indireta de abordar, contornando, a questão do valor estético — são mais frequentes no estágio de consciência do subdesenvolvimento que no anterior.

Entretanto é difícil, hoje, concordar com a relação de causalidade e a hierarquia que Antonio Candido embute entre esses tópicos. Daí queremos optar, mais uma vez, por uma literatura lateral, que abale alguns pressupostos implícitos na reflexão de Antonio Candido, assimilando a descolonização possível e a reversão dos estudos da influência. Ensejamos uma interpretação da literatura latino-americana que assinala e ressalte a **sua diferença**, produzida "graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feios e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo(...) a América Latina não pode mais fechar as suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de "paraíso", de isolamento, e de inocência"¹⁵.

Optamos, também, por uma literatura lateral e desconstrutora do ensaio de Antonio Candido em busca de fundamentos para uma interpretação das literaturas latino-americanas que, sem perder a perspectiva do conjunto, não violente substancialmente algumas excepcionalidades, e, mais especificamente, alguns exemplares relevantes da literatura brasileira. Pois ao lado dos saldos positivos que a leitura de **Literatura e subdesenvolvimento** nos deixa, permanece o incômodo de, por exemplo, pelo menos dois débitos. Em primeiro lugar, a inexistência no sistema de interpretação criado por Antonio Candido de um espaço que com porte Machado de Assis, apenas citado como crítico ou como exemplo de originalidade perdida na **areia de uma língua desconhecida**¹⁶, vez que Machado de Assis não se enquadra nem na consciência amena do atraído nem na datada consciência catastrófica do subdesenvolvimento. Também dele não se poderá dizer que deu prioridade aos exemplos nacio-

nais anteriores, em detrimento dos **modelos estrangeiros**. O segundo **dê** bito não chega a se constituir por ausência, mas pela função e dimensão que o ensaio lhe atribui. Uma reflexão sobre literatura e subdesenvolvimento não poderia declinar tão sumariamente da contribuição de Oswald de Andrade e de um diálogo mais atento com a "proposta antropofágica", uma das mais férteis interpretações da dependência cultural e, **conseqüentemente**, das influências literárias que já produzimos, compatível, inclusive, com grande parte da reflexão contemporânea.

A explicitação desses **dêbitos** não advém de uma defesa da **integridade** do patrimônio literário brasileiro, mas de uma avaliação das **influências literárias** e da dependência cultural, tal como sumariamente **exposto**, que se coaduna com a relação original que tais escritores estabeleceram com as obras, as convenções literárias e a contextualização **histórico-cultural** que aportaram na América desde o século XVI.

A B S T R A C T

This paper aims at discussing the literary influences and the cultural dependence with a double goal: evaluating the ideas expressed in **Literature and underdevelopment** by Antonio Candido and checking them with the present stage of comparatistics studies. The theory and practice of Comparative Literature beyond European ethnocentrism is extremely important for the literatures of Latin American all brewed in a colonial context.

NOTAS

- 1 Antonio Candido. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- 2 Id., *ibid.*, p.140. O autor esclarece no início do ensaio que toma de Mário Vieira (**Desenvolvimento e cultura**; o problema do esteticismo no Brasil. São Paulo: Nacional, 1963) a distinção **país novo/país subdesenvolvido** a partir da qual desenvolve a reflexão sobre a mudança na consciência latino-americana.
- 3 Antonio Candido, *op. cit.*, p.151.
- 4 Cf. Antonio Candido. **Formação da literatura brasileira**; momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1959 (Introdução).
- 5 Antonio Candido. **A educação pela noite...**, *op. cit.*, p.152.
- 6 S. Santiago. Apesar de dependente, universal. In: **Vale quanto pesa**; ensaio sobre questões político-culturais. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.13-4. Recorrer ao título do ensaio é uma forma, **pre** cária, de explicitar o que esta leitura crítica do ensaio de

Antonio Candido lhe deve.

- 7 Antonio Candido, **A educação pela noite...**, *op. cit.*, p.151.
- 8 Cf. S. Santiago. **Eça**, autor de Madame Bovary. In: **Uma literatura nos trópicos**; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.54. É deliberação, aqui, a inversão do uso dos conceitos de **visível/invisível** no texto de Silvano Santiago.
- 9 Estamos usando o conceito de reversão a partir de Nietzsche, quando propugna **reverter o platonismo** (Cf. Gilles Deleuze. **Platão e o simulacro**. In: **... Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.259-72).
- 10 Cf. G. Pistorius. Le problème d'influence selon Paul Valéry. **Actes du 3^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC)**, p.1036-40.
- 11 Cf. A. Balankian. L'original et l'original; nuance linguistique distance poétique. In: **Actes du 3^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée**, p.11265-9.
- 12 H. Bloom. **The anxiety of influence**. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- 13 A palavra utilizada por Bloom — **misprision** — tem tradução problemática em português. Talvez preferíssemos traduzi-la por "negligência", que permitiria a inclusão no termo do conceito freudiano de "esquecimento" que, nos parece, subjaz à compreensão de Bloom sobre o tipo de leitura que o poeta realiza do poema-pai. Acata Carvalhal em **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986 (Série Princípios, 58).
- 14 Antonio Candido, **A educação pela noite...**, *op. cit.*, p.153.
- 15 S. Santiago, O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos...**, *op. cit.*, p.18.
- 16 Antonio Candido, **A educação pela noite...**, *op. cit.*, p.153 e 161.

EXERCÍCIOS DE OFICINA:

DEZ PERGUNTAS E RESPOSTAS QUE SE FAZ E A QUE SE PRESTA UM SOLITÁRIO PESQUISADOR DA LITERATURA BRASILEIRA MODERNA*

Jorge de Souza Araújo
Universidade Federal da Bahia

Este é um exercício de apropriação. Perguntas e respostas feitas e prestadas por obscuras personagens civis, presas de um real absurdo, num tempo ilógico em que se costumava dialogar, em que perguntas podiam ser feitas e as respostas convíviam com a interlocução. As respostas foram achadas na lata de lixo do esquecimento e do ar superior de quem cedo se amargurou e amargurou seus próximos. As perguntas, não. As perguntas são ingênuas por natureza. A natureza de um processo de investigação que dá no Brasil seus últimos vagidos.

P - Que curso atravessa hoje a literatura brasileira?

R - A literatura brasileira atual reflete a voga de um universalismo que abrange praticamente todas as correntes artísticas e literárias conhecidas. Nós vivemos hoje, sem dúvida, um mundo só. Aquela mundo sonhado pela utopia contemporânea e que foi definido, em data recente, como sendo a aldeia global. Qualquer experiência artística, qualquer fato novo no domínio da literatura e das artes que surge nos grandes centros culturais do mundo tem imediata repercussão nos outros lugares e o Brasil não estaria fora desse contexto. O curso atual da literatura brasileira é, portanto, um curso da literatura contemporânea com seus naturais afluentes, seus tributários, todas as suas características e inovações, seu processo dinâmico, a sua sistemática de mudança. A verdade é que não se pode falar mais hoje em literatura tipicamente nacional, dentro daquele sentido romântico em que se considerava nacional a literatura inglesa e se considerava também nacional a literatura russa, sobretudo a literatura russa do século XIX. Essas literaturas hoje assumem evidentemente um modelo e as tendências da contemporaneidade.

P - Há algo de novo no reino brasileiro das Letras pós Guimarães Rosa e Clarice Lispector?

* Este exercício faz parte do livro *Alguns estudos modernistas*, em elaboração.

tos à leitura de livros. Mesmo para o homem interessado em assuntos culturais, para o especialista, esse ritmo de vida alucinante faz com que não se leia menos, como se leia apressadamente e se procure ler em geral matéria condensada ou então peças curtas. O conto se presta, digamos, a essa escassa disponibilidade para a leitura que se observa hoje. Apesar de sermos um país em crescimento populacional — e em vista disso o círculo de leitores deveria estar se expandindo, deveriam surgir leitores novos — o que se sente é que a massa de leitores diminuiu assustadoramente com as dificuldades impostas pelo presente: tema sócio-econômico. O conto, por ser curto, por contar uma história, por transmitir um núcleo ficcional, pode ser lido em 5, 10, 15 minutos, a depender de sua extensão. Teve uma certa voga por parte do público e isso influenciou no panorama editorial em certa época, onde o conto apareceu com relativo destaque. Hoje, contudo, a maré montante do passado para trás em termos de cultura torna imprevisível qualquer celebração otimista. Também, e sobretudo no Brasil, a incultura da população gera os prognósticos mais sombrios para o país. A poesia, no entanto, sobrevive, porque ainda sobrevivem a emoção, o sentimento, a perplexidade existencial do homem. Mesmo o brasileiro.

P - E a crônica? Acabou como gênero com Rubem Braga e Fernando Sabino ou ainda tem caminhos?

R - Eu não considero adequado considerar-se a crônica como gênero propriamente literário, como o conto, ou o romance. A crônica estaria ligada umbilicalmente ao jornalismo diário, um artigo melhor elaborado, feito por um escritor, fundamentado em acontecimentos diários, em cenas para os fatos do cotidiano, ou então tendo em vista depoimentos pessoais, impressões psicológicas, a trajetória humanista do próprio autor, ou coisa semelhante. Não sinto realmente na crônica nenhuma evolução. Os caminhos que ela apresenta até hoje são os mesmos de outrora, desde o velho Machado de Assis. Há nitidamente duas linhas demarcadas. Há a crônica poética, de fundo lírico, que é o tipo de crônica que tornou famoso Rubem Braga e que teve um brilhante seguidor em Carlos Drummond de Andrade: uma crônica impressionista, baseada em geral no estado de espírito, no ânimo do escritor. E há a crônica de sa-

R - Depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, a ficção brasileira prossegue na sua inquirição crítica, que abrange vários ramos. O regionalismo assumiu uma posição de destaque na chamada última fase do romance nordestino — que não foi só nordestino, mas se espalhou por todo o país, embora levando o rótulo. O autor brasileiro seguiu esse regionalismo, em bases novas, procurando ajustar o homem à paisagem. No romance e no conto, onde predominava a paisagem, que no caso é uma característica de uma literatura de base nativista, surgiu então como essência temática o homem. O homem passou a conviver com a paisagem e posteriormente passou a predominar, como tema, sobre a paisagem. Isso se observa perfeitamente na obra de Graciliano Ramos, embora em Guimarães Rosa, mais do que em Graciliano, se vá notar o fenômeno paralelamente com um surto nativista, de um nativismo euclidiano. Por aí se vê em dois exemplos, que as correntes convivem harmonicamente e com ela a linha da literatura intimista, interiorizante, cujo exemplo mais expressivo é, sem dúvida alguma, Clarice Lispector e seus seguidores no Brasil.

P - A poesia morreu? Que gênero literário, no Brasil de hoje, se apresenta com alguma chance de sobreviver?

R - A poesia brasileira, como a poesia universal, passou por um processo de busca, um processo inquietante, marcado por grandes mudanças e, por vezes, muito extremado. Esse processo levou a poesia, do ponto de vista formal, a quase um beco sem saída. A poesia foi ficando cada vez mais isolada, um idioma individual, uma atividade à margem, distante do público e assim deixou de comunicar, perdeu uma parte considerável de seu ser coletivizado. Mas a boa poesia não morre nunca. Dos anos 60 para cá ressurgiu o espírito dos grupos e a poesia virou uma espécie de gueto, a que só chegam uns poucos privilegiados. A culpa não lhe cabe absolutamente. Há um deserto de idéias e de iniciativas culturais no Brasil de hoje que a gente não pode escamotear. Grande parte das casas editoriais são umas quitandas, que viram as costas para a cultura poética, fazem suas seleções editoriais com olhos postos no talonário de cheques. Além disso, a mística da modernidade e a falta crescente de dinheiro para investir no espírito reservam poucos momen-

bor anedótico, que foi muito bem versado por Fernando Sabino e se aproxima muito do conto. Há um núcleo ficcional muito bem definido, muito embora o cronista não se empenhe em levar a linha anedótica, a linha episódica, às suas últimas conseqüências. Ele se limita a contar o fato, tecendo em torno dele alguns comentários humorísticos e escrevendo sempre com mão leve. A crônica não tem a preocupação de densidade. Ela fica na rama, fica na superfície, limita-se a agitar as águas sem, contudo, descer. Estes são, a meu ver, os seus dois caminhos. Os de ontem e os de hoje. É bom lembrar: cronistas foram João do Rio, depois de Machado e mais modernamente Eneida, Bandeira, Drummond, Paulo Mendes Campos, Oto Lara Resende, José Carlos Oliveira, Vinicius de Moraes. Não creio que o gênero (se gênero for) apresente hoje alguma inovação, apesar dos bons cronistas que surgiram depois desses, entre eles Marcos Vasconcelos, Luis Fernando Veríssimo, João Ubaldo Ribeiro e Ruy Espinheira Filho.

P - Que distinção você estabelece entre o bom e o mau escritor ou o bom e o mau poeta?

R - Eu não acredito em critérios para definir o bom ou o mau em literatura que não seja o critério puramente estético. Há quem levante critérios políticos, critérios ideológicos para medir a maior ou menor repercussão de um autor junto à sua comunidade, junto ao seu público. Acho que o instrumento certo para abalizar a contribuição de cada um será sempre um instrumento estético. E isso pressupõe o gosto literário, constante de leituras, uma boa formação humanística, uma renovação permanente e, sobretudo, uma das qualidades principais que devem nortear o crítico e o leitor consciente, que é a empatia. Empatia é essa capacidade que o crítico e o leitor consciente têm — ou deveriam ter ... — de não verem a obra literária de fora para dentro, numa atitude simplesmente forasteira, mas penetrarem na essência da obra ou procurarem conviver com ela, identificar as suas nascentes, seguindo os seus cursos subterrâneos e, se possível, localizar até mesmo as suas intenções. O critério estético é, a meu ver, a forma mais racional de se fazer a distinção entre o bom e o ruim em literatura, entre o vulgar e o significativo.

P - Quem no Brasil retoma o caminho proposto por Graciliano Ramos?

R - Temos hoje uma literatura única, que recebe todas as influências em curso nos grandes centros culturais. Não creio que o escritor brasileiro haja perdido o sentimento de mundo que a ele se impõe. O escritor brasileiro — o escritor consciente da sua missão, do seu dever, o escritor que procura ir além da superfície das coisas — está voltado para o que acontece no seu meio, ele tem um compromisso com o seu mundo pessoal. Portanto, se ele está assim atento e desperto, como deveria ser, esse escritor é, sem dúvida alguma, a caixa de ressonância do que se passa, do que ele sente, do que ele cheira, do que lhe é sugerido, direta ou indiretamente, pelo meio circundante, pelos jornais, pelos meios de comunicação de massa, por tudo, em suma, que ocorre no mundo nesse dia a dia.

Quanto à ficção do velho Graça — que eu tenho como a maior ficção da nossa literatura contemporânea — ela se centra, principalmente, no homem humilde, no homem desarmado e indefeso, no homem do interior. Graciliano Ramos conseguiu fazer o que outros ficcionistas não tinham realizado até então, que foi definir o sertanejo típico, o pequeno proprietário rural, como ocorre em São Bernardo e em toda aquela leva de trabalhadores anônimos que penavam na lavoura num regime de semi-escravidão e que, acredito, ainda hoje ocorre em determinadas zonas críticas do país. Além de fixar a situação pungente, comovedora e dolorosa desse homem e a falta de esclarecimento do proprietário rural que com ele trabalha, usando-o como força de trabalho, Graciliano Ramos encontrou também a sua ficção no homem médio burguês, de origem interiorana, que emigra para a cidade, a grande cidade onde enfrenta outra sorte de conflitos. Esses dois aspectos da obra do romancista Graciliano Ramos foram retomados por outros ficcionistas brasileiros, não nas mesmas proporções, é claro. O exemplo vem de Dalcídio Jurandir e Dyoné Lio Machado, dois luminares nessa constelação de perceber criticamente a terra e o homem brasileiros. Mais modernamente, ainda, gostaria de citar um livro muito bom, um romance de autor baiano chamado Antonio Torres, Um cão uivando para a lua, onde são retomadas muitas das proposições estéticas de Graciliano Ramos. Nesta obra aparecem reali-

nos, uruguaios, sem falar, evidentemente, em Borges e Cortázar, que são duas figuras à parte, já bastante conhecidas. Basta dizer que um dos maiores escritores deste século, William Faulkner, é um escritor regionalista. A sua obra está localizada no sul dos Estados Unidos, aquela região rica em sugestões ficcionais e que, além dele, deu outros cultores do gênero.

P - Como vê a atual literatura baiana?

R - Há certamente nomes expressivos. Não podemos deixar de falar ainda em Jorge Amado, que entrou recentemente numa linha de romance mais popular do que já vinha fazendo antes. Ele se aproxima bastante da literatura de cordel num momento, aliás, em que a literatura de cordel está ameaçada de desaparecimento no Nordeste. Além de Jorge Amado, Adonias Filho e mais os ficcionistas sul baianos como Jorge Medauar, Hélio Pólvora, Elvira Foepel, Sônia Coutinho, Marcos Santarrita, Cyro de Matos, convindo também falar dos poetas entre eles Godofredo Filho, Florivaldo Matos, Telmo Padilha, Ildázio Tavares, Conceição Paranhos, Ruy Espinheira Filho e outros que eu não conheço bem por estar um tanto distanciado da região e não venho acompanhando o processo cultural desenvolvido na Bahia. Mas sei que há nomes novos, não só na poesia como também no conto, já que o conto é o gênero mais sensível a quem se inicia como narrador. Fora do sul da Bahia, é indispensável citar João Ubaldo Ribeiro, que nos deu uma prosa de qualidade superior, Osório Alves de Castro, com um excelente romance chamado **Porto Calendário**, além de Ariovaldo Matos e Judith Grossmann, donos de um extraordinário sentido de domínio textual. O panorama, de um modo geral, excetuando-se os autores baianos que residem fora do Estado, não é dos mais alentadores. A Bahia teve uma fase dinâmica, há 30 anos, quando era Reitor da Universidade Federal o professor Edgard Santos, que, juntamente com outros intelectuais, impulsionou bastante a criatividade. Sem saudosismos, tivemos uma das fases mais áureas do universo cultural baiano neste século. Basta lembrar a revista **Angulos**, que nasceu na Faculdade de Direito da UFBA e onde começou, entre outros, Glauber Rocha. Além da literatura, havia um bom movimento teatral, sem falar na música popular que hoje percorre o mundo e que teve essa força renovadora

dades do Brasil contemporâneo, como a BeIem-Brasília, a Transamazônica, o homem que tem um pequeno posto de gasolina no interior do Ceará (onde não chove durante meses), o intelectual que emigra para as cidades grandes do Sul - Rio ou São Paulo - em busca de melhores oportunidades de vida e que se vê pressionado não só pelo aspecto físico, pela massa física da metrópole, como pelas dificuldades que ele encontra de se realizar literária e profissionalmente.

Também na obra de Dalton Trevisan, fundamentada no mais duro, no mais impiedoso realismo, percebem-se traços da melhor tradição do mestre Graça. E assim serão o romancista Autran Dourado e a linha do romance popular bem representada, naturalmente, por Jorge Amado e que recebeu uma contribuição notável do paraibano Ariano Suassuna, com o **Romance da pedra do reino**.

P - Carmo Bernardes, em Goiás; Dirceu Lindoso, em Alagoas; Márcio de Souza, no Amazonas; João Ubaldo Ribeiro, na Bahia; Ewelson Soares Pinto, no Rio de Janeiro; Moacir Scliar, no Rio Grande do Sul são bons exemplos de revitalização da literatura brasileira contemporânea com ambientação e aspectos regionais. Você acredita num neo-regionalismo?

R - Acho que os gêneros literários estão em constante evolução, em constante processo de maturação. O regionalismo brasileiro evidentemente não parou no tempo. Ele seguiu a linha evolutiva que apresenta ou apresenta noutros países. Esse regionalismo que, a princípio, se nutria do elemento exótico, ou então se fixava prioritariamente na paisagem, incorporou o homem e o transformou em seu tema principal. A partir daí houve um grande passo e esse regionalismo, que era sobretudo geográfico, abrangendo os vários aspectos sociológicos, evoluiu para um regionalismo de espírito. O regionalismo é, hoje em dia, nos países que estão se desenvolvendo economicamente, ou ainda subdesenvolvidos, o seu meio mais legítimo de expressão. E isso explica a moda recente da ficção hispano-americana, que deu um boom a partir de **Cem anos de solidão**, de García Marquez e revelou ao mundo inteiro uma literatura nova, pujante e rica, cheia de seiva, e que tem autores do corte de Vargas Llosa, peruano, do mexicano Carlos Fuentes, do argentino Ernesto Sábato, do peruano Manuel Scorza e outros autores, cubanos, argentinos

dora na Bahia. Circunstâncias adversas devem ter impedido o progresso desse surto, que seria, sem dúvida, admirável.

P - E o problema editorial? Que chances tem o escritor novo na presente conjuntura?

R - Realmente, se fizermos uma comparação do que se edita de livros estrangeiros e de livros nacionais, o livro nacional sai perdendo em números. Mas essa situação poderia mudar se o editor nacional se compenetrasse do seu papel de formar cultura. Ele tem de perceber que uma editora não é uma casa de comércio qualquer, é antes uma atividade que deve ser exercida com um amplo sentido de promoção cultural. Então compete-lhe descobrir novos valores e promover a cultura brasileira. Além disso, o setor oficial deve também trazer de volta novas oportunidades ao autor brasileiro através da revitalização do Instituto Nacional do Livro, que criou um sistema de convênios com editores nacionais através dos quais surgiram alguns autores novos e foram feitas importantes reedições. Essas reedições e esses autores novos servem para formar bibliotecas, principalmente no interior do país, onde elas se fazem mais e mais necessárias.

P - Finalmente, como afirmar a literatura num país em que poucos lêem, a TV arrebanha a maior parte das atenções, a consciência crítica arrefece e onde se desconhece a educação estética nas escolas?

R - Bem, o problema é realmente complexo. Eu não tenho dúvidas que caberia ao Estado criar um mecanismo de incentivos indiretos para diversificar as fontes de produção cultural no país, inclusive com a regionalização das atividades. O livro foi completamente esquecido nesse mecanismo de incentivos, mas creio que essa situação poderia ser remediada com um Plano Nacional de Cultura seriamente elaborado. Acho também que o ressurgimento do INL poderia dar ao escritor uma contribuição valiosíssima. Mas caberá igualmente ao escritor, como classe, juntar-se a esse processo de recuperação do prestígio social que o escritor gozou há 30 ou 50 anos atrás e perdeu de repente por força de meios de comunicação muito mais diretos, como é a televisão e como é a música popular, principalmente entre a juventude. O livro deve recuperar o

seu papel porque nele se assenta qualquer programa de desenvolvimento que leve em conta o homem, qualquer programa de desenvolvimento que tenha o homem como finalidade e pretenda ter um fundamento humanístico.

A B S T R A C T

Exercises and workshops about modern Brazilian literature concerning their structures, styles and values in literary studies.

Maria del Rosário Suárez Albán
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

O artigo coloca o problema da transcrição de textos tradicionais populares recolhidos em pesquisas orais e gravados em fitas magnetofônicas, tipo cassette, para fins de documentação e análise do texto oral. Frente à impossibilidade de uma transcrição grafemática fiel em grau absoluto ao texto original, se estabelece uma escala decrescente de autenticidade das cópias das manifestações literárias orais. Embora a transcrição grafemática ocupe o último posto na escala, a escrita foi um fator importante, por exemplo, na história do romanceiro, revitalizando sua tradição, e oferece o melhor suporte para a análise lingüístico-literária. Por fim, considera-se a isenção que deve nortear o transcritor frente às variantes lingüísticas esigmatizadoras e se propõe a não mostrar graficamente fatos de variação já muito difundidos geográfica e estraticamente sobretudo nos estilos menos formais, evitando desse modo um tratamento desigual e discriminatório para os dialetos populares.

O fascínio dos letrados pela letra é um fato, e desde a antiguidade os textos de natureza oral vêm sendo representados e fixados no papel em letra manuscrita e impressa.

Mas falar e escrever são duas manifestações humanas que, embora tenham como função comum a comunicação e a expressão, transcorrem em circunstâncias muito diversas¹. Fala-se com alguém frente a frente com partilhando, em geral, o mesmo tempo e o mesmo espaço. O discurso oral é contextualizado pelo próprio ambiente circundante ao ato de comunicação — o chamado contexto extralingüístico, do qual têm conhecimento os participantes do ato. Por outro lado, o discurso escrito é quase sempre projetado para outro tempo e outro lugar, o que exige maior precisão e formalidade quando da sua elaboração. O emissor, ao referir as circunstâncias do seu discurso, deve estar consciente da possibilidade de o receptor ignorá-las.

Assim, como aliás já foi dito repetidas vezes por lingüistas,

* Este trabalho foi originalmente apresentado ao SIMPÓSIO DE ENSINO E PESQUISA DE FOLCLORE, realizado em São José dos Campos-SP, de 22 a 25.07.92.

dialectólogos e pesquisadores da Literatura Oral, é impossível obter com a transposição do oral para o escrito uma correspondência exata entre ambos. Há quem negue radicalmente qualquer valor nessa operação e no seu resultado. Cada modalidade é para o que é, e a transcrição é sempre um processo artificioso que nem mesmo para fins de análise de especialistas encontraria justificativa². São opiniões e convicções relativas às transcrições grafemáticas realizadas a partir de gravações magnetofônicas em fitas de rolo ou cassette (K-7).

A gravação em cassette permite armazenar e reproduzir manifestações sonoras de várias procedências: a voz humana, a música instrumental, diferentes ruídos da natureza. Em decorrência do potencial desse equipamento é que argumentam alguns a favor de uma análise que parta diretamente do texto gravado, ao invés de partir da forma transcrita, fruto de uma intermediação pouco satisfatória, pois, além de não traduzir a gama de recursos expressivos da modalidade oral, está exposta a decisões de natureza subjetiva por parte do transcritor. E esse seria um argumento ainda mais forte no sentido de conservar o acervo da oralidade de apenas em arquivos sonoros aos quais todo pesquisador poderia ter acesso.

Além disso, nos dias recentes, existem processos de gravação mais completos. Com eles pode-se documentar não só a produção sonora de uma performance mas também o desempenho dramático-interpretativo (gestos e expressão facial) de um narrador/cantor. O equipamento que a indústria da imagem e do som oferece alcançou níveis técnicos bastante satisfatórios. Os vídeo-cassetes superam de longe aquela transcrição grafemática por vezes taquigráfica e simultânea dos pesquisadores do século XIX. Hoje tanto a realização lingüística como a paralingüística de um ato comunicativo podem ser gravadas e perpetuadas em sua duplicidade áudio-visual por meios tecnológicos sofisticados e dispendiosos, é verdade, mas já bastante difundidos.

Trata-se de um processo previsto para reproduzir na sua integridade cenas e papéis vividos ou interpretados. No caso da transmissão de textos da literatura oral ou de outras manifestações folclóricas, o vídeo proporciona, no ato da recepção, uma fruição que se aproxima bastante da que é experimentada por uma plateia formada espontaneamente

mente ao redor de um narrador/cantor em ocasiões e ambientes propícios para uma transmissão compartilhada³, ambientes que hoje são cada vez mais escassos por razões já suficientemente conhecidas.

Deve então o pesquisador dispensar-se de estar presente às performances para o conhecimento das manifestações populares?

Acredito que não. Uma gravação é sempre uma gravação. Por mais perfeita que seja técnica e artisticamente, sempre lhe faltarão componentes que só a reunião ao vivo — narrador(es)/cantor(es) e plateia — poderá oferecer. Assim, para captar todos os aspectos significativos de um texto oral, o pesquisador deve, a rigor, estar integrado no contexto da sua transmissão, possibilidade não descartada, pois ainda há comunidades onde as narrativas cantadas, recitadas ou em prosa exercem uma função agregadora. Cantos maravilhosos, contos de exemplo, romances, rezas, adivinhas, piadas e provérbios, modas de viola, cantigas de roda, bailes pastoris, cantos de reis integram a vida na família e na comunidade. Só com a participação efetiva em tais ambientes poderá o pesquisador conhecer o texto oral/popular/tradicional autêntico, cuja análise, evidentemente, não poderá ser efetivada nesse ambiente.

Quanto ao vídeo, parece-me mas não estou bem certa, é o suporte que oferece maior grau de autenticidade. No meu ponto de vista, uma escala decrescente de autenticidade corresponderia a: 1) o texto espontâneo produzido com uma função significativa na comunidade; 2) o texto apresentado ao pesquisador em trabalho de "reconquista cultural"⁴; e, por fim, os textos-cópia em vídeo, em fitas de rolo e cassette e a transcrição grafemática.

Se considero o texto transcrito o último da escala de autenticidade, por que seguir transcrevendo os textos orais?

Na verdade não estou defendendo uma posição contrária à transcrição. Entendo que a escrita é uma intermediação necessária para o homem letrado do século XX. Por um lado, a escrita é que lhe ampara a memória, fixando no papel o que a mente não pode arquivar; por outro, ela lhe permite a apreensão da globalidade do texto por mecanismos mais naturais, menos complexos no que se refere ao ato da recepção — a leitura.

Para todo indivíduo que se tenha submetido previamente às técnicas de aprendizado, a leitura é um processo automático que não se estende para além dos meios próprios do homem. Dispensa máquinas e equipamentos, e o receptor-leitor pode preencher as lacunas deixadas pelo texto transcrito através da sua competência lingüística, do seu conhecimento do mundo e da sua própria imaginação. Preencher lacunas, corrigir erros ou supostos erros era o que, de certo modo, em situações semelhantes faziam os copistas medievais. Interferiam no texto original procurando a proliferação de variantes gráficas, e por vezes textuais, a cada nova cópia.

Muitos transcritores de textos orais também não escaparam à tentação de interferir nos textos que ouviram, ao passá-los para o papel. Felizmente cada vez mais os transcritores respeitam a autoria do texto que ouvem, conscientizados de que não lhes pertence o texto, embora se caracterize como parte de um saber coletivo e anônimo.

Mas, de que modo agiu a interferência de tantos pesquisadores na dinâmica da tradição popular ao modificarem o texto recolhido, ao criarem versões factícias, elaboradas para a transmissão escrita?

Sabe-se, por exemplo, que, no caso do romancelheiro, as folhas volantes ou **pliegos sueltos**, os cartapácios contendo coleções manuscritas, os cancioneiros e romanceiros impressos no século XVI, ao invés de sufocarem a oralidade, cuja transmissão é por natureza espontânea, ou provocar a ruptura do encadeamento sucessório de versões, esses textos escritos, ao contrário, têm garantido a continuidade da tradição, cuja origem se perde no tempo. Textos impressos puderam ser compartilhados até por iletrados como ouvintes de leituras em voz alta e gerar correntes tradicionais que caminharam paralelamente à tradição estritamente oral. Um exemplo relativamente recente ocorreu com **La Condesita**, romance publicado por Menéndez Pidal em 1938⁵ que desencadeou uma corrente tradicional própria, muito fértil, por toda Espanha, Portugal e além-mar.

Assim, pois, é mais que evidente que os textos transcritos têm contribuído para enriquecer o acervo da literatura oral e popular. E a imprensa, ao fixá-los e multiplicá-los em **pliegos sueltos**, trouxe-lhes, na verdade, novo alento.

No que se refere à transmissão por vídeo, convém salientar que ela também está sujeita a interferências de terceiros quando a gravação é submetida ao processo de edição. Cortes, transposições de seqüências, enxertos pode-se dizer que recriam a apresentação e o contexto da **performance** original. Mas a avaliação da interferência desta prática através da moderna tecnologia áudio-visual me parece, no momento, prematura, por ser um fato ainda sem história na transmissão da literatura oral. Além disso, foge aos propósitos deste artigo.

Retomando a transcrição grafemática, podemos dizer que a sua história de mais de seis séculos, quer na modalidade manuscrita ou impressa, intermediada ou não pelo gravador, nos autoriza a seguir aplicando-a aos textos orais.

Convidada a levar ao I SIMPÓSIO DE ENSINO E PESQUISA DE FOLCLORE a minha contribuição de pesquisadora da literatura oral e popular, decidi reabrir a velha discussão sobre a transcrição grafemática. Não pude deixar de mencionar minha primeira experiência de pesquisa em textos orais, um "estágio" no projeto da Norma Urbana Culta - NURC/Salvador, sob a coordenação do prof. Nelson Rossi⁶. Com ele aprendi a reconhecer, respeitar e valorizar, entre outras tantas diversidades, a diversidade lingüística. Com ele tomei conhecimento de novas e velhas teorias e me iniciei na pesquisa, com entusiasmo, e a cautela ditada pelo rigor científico. Com ele aprendi o método simples e saudável do "aprender a fazer, fazendo". Na verdade, hoje, no Projeto de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular - PEPLP, onde atuo juntamente com a Profa. Doracete Alcoforado na orientação de nove bolsistas do CNPq, aplico muito do que aprendi naquele "estágio".

O texto transcrito é o texto-suporte da análise dos aspectos literário e lingüístico, este, no que se refere à morfossintaxe, ao léxico e à estrutura textual. As questões de ordem estritamente fonética poderão estar ou não atendidas por uma transcrição mais pormenorizada, mas, de qualquer sorte, será o texto oral - na própria emissão ou na cópia gravada - que terá valor documental para decidir sobre uma realização específica.

Bem, convencida da legitimidade da transcrição grafemática, pas-

so a expor as etapas que imprimimos ao processo de transcrição dos textos orais baianos, deixando de fora o tratamento do pequeno acervo galego, que também constituímos na UFBA.

1) Ainda durante a pesquisa de campo, uma equipe de dois pesquisadores ouve cada fita gravada, identifica os textos e elabora uma ficha de fita.

2) De volta do campo, o pesquisador-orientador e seu orientando classificam os textos a partir de uma nova audição.

3) O transcritor ouve o texto selecionado para reconhecer vozes e detectar dificuldades e obstáculos na reprodução do material gravado.

4) O transcritor transcreve em manuscrito — preferencialmente a partir de uma fita-cópia —, seguindo as normas estabelecidas num guia de diagramação e uma chave de transcrição.

5) Uma equipe de dois pesquisadores, da qual faz parte de preferência o transcritor, procede a revisão da transcrição a partir da fita original e em gravador diferente do que foi usado na transcrição.

6) Um datilógrafo ou digitador, de preferência também pesquisador, procede a datilografia ou digitação do texto.

7) O texto é arquivado em pasta suspensa correspondente ao seu gênero ou título.

Essa é a forma que denominamos de texto-suporte, pronta para a análise lingüística e/ou literária.

Em todas as etapas o(s) responsável(is) deve(m) deixar a(s) sua(s) rubrica(s) para atender a possíveis dúvidas na etapa da análise.

Tenha-se presente que o texto-suporte não está previsto para publicação dirigida ao grande público. Trata-se da cópia de um texto oral transcrito grafematicamente, e a sua transcrição nada mais é do que uma tentativa de representação da oralidade. A cópia mais próxima que temos da manifestação original é a que está fixada em gravação em fita que compõe o arquivo sonoro. O aparato auxiliar da pesquisa (fichas de fita, de informante e de dados socioculturais) é complemento indispensável à análise dos pesquisadores. Para ser publicado com fins de divulgação ampla, o texto necessitaria de outro tipo de tratamento, que o transformaria em texto escrito, com as adaptações apropriadas ao pú-

blico pretendido⁷. Com isso, haveria na verdade um novo texto, que não cabe aqui comentar.

A transcrição grafemática é, como já disse atrás, uma prática muito antiga entre os pesquisadores da literatura oral e popular. E com relação a outras áreas de estudo, o que ocorre?

Cada vez mais os estudiosos e profissionais das ciências humanas se deparam com a necessidade de registrar o discurso de representantes das camadas desfavorecidas socioeconomicamente. Assim, passam para o papel a voz do homem rural e dos habitantes da periferia urbana, que se caracterizam linguisticamente por uma expressão muito distanciada da norma considerada padrão, a fim de tornar públicos depoimentos pessoais e relatos de experiências ignoradas do homem urbano e das classes hegemônicas que detêm as decisões políticas do país. Por outro lado, com o crescente interesse por parte dos profissionais da linguagem pelas variadas perspectivas que se imprimem à análise dos fenômenos lingüísticos, os etno-, psico- e os sociolingüistas têm que averbar as suas dissertações e exposições escritas com a transcrição da fala de indivíduos pertencentes a segmentos específicos que constituem a complexa comunidade de lingüística de um povo. Se o locutor focalizado pertence às camadas que gozam de prestígio social, transcreve-se em geral a sua fala ortograficamente. Se, entretanto, provém das classes populares, o transcritor é compelido a fazer adaptações ao código ortográfico⁸.

A confluência desses fatores e a consequente abundância de transcrições de discursos orais permitem-nos hoje avaliar o problema com mais objetividade, ou seja, partindo de propostas de solução ou das diversas adaptações que vêm sendo aplicadas à expressão oral dita popular. Adaptações obviamente necessárias, pois não existe para ela uma correspondente expressão escrita prevista. Não há uma convenção instituída — e não creio que seja o momento de instituí-la — para o registro escrito do que pensa, do que sabe e do que diz esse segmento da sociedade.

Da indefinição desse estado da questão, surgem transcrições as mais díspares entre si e propostas que oscilam entre dois extremos: o privilégio radical à realização fonética, proposta que chamo fonetizada, e o desprezo quase absoluto às variantes fônicas, mórficas, sintáticas

e até mesmo léxicas que caracterizam os falares populares, proposta que submete à "correção" normativa a expressão oral dos menos escolarizados. Nós, do PEPLP, ainda estamos à busca de nosso modelo de transcrição. O que vimos adotando é ainda provisório.

No que se refere à transcrição fonetizada⁹, embora de base grafemática, não parece exequível. O detalhamento rigoroso a que submeteria o ato de transcrição exigiria uma alta freqüência de sinais dia críticos e combinações inusitadas de grafemas, ou letras, que tornaria muito lento o processo, desestimulador mesmo. Isso poderia acabar por "relegar ao arquivo [sonoro] horas preciosas de manifestações da criatividade popular"¹⁰. Por outro lado, se realizada, certamente afugentaria leitores e até mesmo pesquisadores em função da complexidade introduzida no simples ato de leitura.

Quanto à transcrição corrigida, a que se ocupa de "corrigir" a expressão lingüística do narrador/cantor, essa, além de descaracterizar o componente suporte — a expressão vocal — da manifestação literária de um grupo social ou de um indivíduo, ela compromete significados contidos no discurso oral representativos de traços culturais que poderiam desaparecer com a "correção".

Há ainda um modelo de transcrição muito difundido entre os que necessitam representar na escrita a expressão oral. É um modelo que resulta de uma visão equivocada do fenômeno lingüístico. Como outros modelos, este serve-se tanto da transcrição fonetizada como da ortografia, mas é marcado por um forte preconceito que se manifesta da seguinte maneira: assinalar na representação da voz dos iletrados, dos habitantes rurais e de quantos fazem parte das camadas desfavorecidas traços lingüísticos hoje considerados como pan-brasileirismos e que nem por isso recebem transcrição especial quando realizados pelos habitantes urbanos mais escolarizados.

Alguns desses traços ocupam quase todo o território nacional e são coincidentes com fatos que tipificam os dialetos centro-meridionais de Portugal: 1) õ, onde a grafia oficial estabelece ou; 2) ê, em alguns contextos onde ortograficamente temos ei (brasil[e]ro). Outros caracterizam apenas os falares brasileiros: 1) a não realização da marca de infinitivo dos verbos e a ausência de r final em outros vocábulos

que o mantêm graficamente; 2) as realizações como ditongos au, éu, iu etc. correspondentes às grafias com l (al, el, il).

É esse o ponto que quero ressaltar neste trabalho, e a minha proposta é, concretamente, evitar a transcrição discriminatória da fala rural. Tratemos igualmente o que é igual e marquem apenas o que é diferente. Entendo que assinalar graficamente as variantes õ (ou), ê(ei), -õ (-r) e u (vogal+l) na fala do homem rural em vez de usar a convenção ortográfica é discriminar a sua expressão oral. É algo semelhante, em alguns aspectos, ao que faz Maurício de Souza quando cria nos baões das histórias em quadrinhos os diálogos do mundo caipira de Chico Bento:

Quê sabê duma coisa? (Chico Bento, n.95, Abril, 1986,p.33)

Tô apanhando i num sei pur quê! (Idem, p.24)

Observe-se agora a representação da fala da professora:

Ah, ah, ah! Quero ver! (Idem, p.28)

e a fala do policial:

Recebi um chamado urgente pra prender ... (Idem, p.32)

A ausência do -r — para observar só um fenômeno — na fala de Zé Lele e o uso da grafia convencional nas falas da professora e do policial revelam em Chico Bento personagens estereotipados construídos a partir de uma visão preconceituosa muito arraigada contra o homem rural.

Diante de atitudes lingüísticas discriminatórias semelhantes, que estigmatizam o indivíduo por ser portador da variedade lingüística que teve oportunidade de aprender — a sua língua materna, a fala da sua gente — e que não pôde substituir por outra de maior prestígio porque a sociedade não lhe deu escola, ou, se lhe deu, ela não foi eficiente, só cabe a esse indivíduo dizer como Zé Lele:

Estou apanhando e não sei por quê.

R E S U M E N

El artículo plantea el problema de la transcripción de textos tradicionales populares recogidos en encuestas orales y grabados en cintas magnetofónicas, tipo casete para fines de documentación y análisis del texto oral. Frente a la imposibilidad de una transcripción gramática fiel en grado absoluto al texto original, se establece una escala decreciente de autenticidad de las copias de las manifes

taciones literarias orales. Aunque la transcripción gráfica femática ocupe el último puesto en la escala, la escrita ha sido un factor importante, por ejemplo, en la historia del romancero, revitalizando su tradición, y ofrece el mejor soporte para el análisis lingüístico-literario. Por fin, se considera la isención que debe nortear el transcriptor frente a las variantes lingüísticas estigmatizadas y se propone no señalar gráficamente hechos de variación ya muy difundidos geográfica y estratificadamente sobre todo en los estilos menos formales, evitando de ese modo un tratamiento desigual y discriminatorio para los dialectos populares.

NOTAS

- 1 Segundo Zumthor (1989:115), "desde McLuhan, (...) sabemos a complejidad de la relación que opõe a escritura à voz". No Brasil, Câmara Jr. (1970:9-11) levanta uma série de características que opõe a comunicação escrita à oral.
- 2 Nelson Rossi, coordenador do Projeto da Norma Urbana Culta na Bahia, de seu início até a década de 80, propunha a análise lingüística da modalidade oral a partir da gravação magnetofônica. Ver também nota 6.
- 3 Ilustração do que afirmo foi feita pelo pesquisador Roberto Emerson Câmara Benjamim no VII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguísticas - ANPOLL, em maio do corrente ano por meio de material videográfico decorrente de pesquisa realizada em São Severino dos Macacos - PE.
- 4 Uso o termo empregado por Bouvier et alii em Patrimônio oral e ciência cultural (**Caderno de Textos**, 1, João Pessoa-PB, 1989, p.20).
- 5 Cito pela edição da Espasa-Calpe Argentina de 1962, p.190-4. Desse romance já tive oportunidade de colher versões galegas em Pontevedra-Galícia e em Salvador.
- 6 O Prof. Nelson Rossi, natural do Rio de Janeiro, fixou-se em Salvador na década de 50. Foi ele que introduziu na Universidade Federal da Bahia os estudos de Fonética e a pesquisa em Dialectologia rural e urbana. Autor de inúmeros trabalhos, entre eles o **Atlas prévio dos falares baianos**.
- 7 É o que se desprende também de Idette F. dos Santos ao citar Zumthor (1979:520) em comunicação apresentada à mesa-redonda Problemas Metodológicos da Transcrição no II Seminário de Língua e Literatura Popular, organizado pela UFPB, João Pessoa, 1984.
- 8 Ver adiante, p. 65, como se manifesta, por meio dessas adaptações um acentuado preconceito lingüístico contra a fala popular.
- 9 Refiro-me mais diretamente à proposta do lingüista enciclopedista A. Houaiss apresentada como **Projeto de Normas de transcrição fonética para fins colclóricos** (1960) à antiga Campanha Nacional de Defesa do Folclore, onde dá testemunho do seu profundo conhecimento da

- variação fonética a que está sujeita a língua portuguesa.
- 10 Observação muito procedente que faz B. do Nascimento ao participar da mesa-redonda referida na nota 8.
 - 11 Apesar desse aspecto negativo, reconheço a importância e necessidade de marcar a variação fônica. Diz Houaiss nas **Normas...** (nota 9): "Há momentos (...) em que importa caracterizar até certo ponto de precisão, a variedade fonética (...). Isso ocorre (...), em folclore, quando uma mensagem significativa socialmente, popularmente, não importa apenas na sua significação, mas também na sua realização fonética e, também, na sua matização regional, quando não local" (Cf. **Normas de transcrição...**, p.2).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOUVIER, Jean-Claude et alii. Patrimônio oral e consciência cultural. **Caderno de textos**, João Pessoa, UFPB, série 2, n.1, p.15-60, 1989. (Número monográfico de literatura oral).
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Estrutura da língua portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 1972. p.09-11.
- HOUAISS, Antônio. Aspectos da linguagem popular. **Educação e Cultura**, v.4, n.14, p.15-18, 1984 (cópia xerox).
- _____. **Normas de transcrição fonética para fins folclóricos**. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Defesa do Folclore, 1960 (datilografado).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **Flor nueva de Romances viejos**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1962.
- NASCIMENTO, Bráulio do. Propostas metodológicas para transcrições de textos populares. In: SEMINÁRIO DE LÍNGUA E LITERATURA POPULAR, 2, 1984. João Pessoa: UFPB, 1984 (datilografado).
- SANTOS, Idette Muzart Fonseca dos. A transcrição: entre oralidade e escrita. In: SEMINÁRIO DE LÍNGUA E LITERATURA POPULAR, 2, 1984. João Pessoa: UFPB, 1984 (datilografado).
- ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz**. Trad. Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989.

BREVE NOTÍCIA SOBRE AS VOGAIS PRETÔNICAS
NA VARIEDADE CULTA DE SALVADOR*

Myrian Barbosa da Silva
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

No português do Brasil as vogais pré-acentuadas E e O em prestam à fala um sotaque característico. Elas podem ser pronunciadas como /i/, /e/ ou /ɛ/ e /u/, /o/ ou /ɔ/ respectivamente. Neste artigo eu apresento os principais resultados de uma pesquisa em Salvador, Bahia, com 24 informantes, homens e mulheres, de mais de 25 anos, todos portadores de diploma universitário. Eu descrevo essa amostra com dois conjuntos de regras, categóricas e variáveis, o primeiro dos quais considero particular àquele dialeto e, talvez, aos outros dialetos nordestinos.

Como é do domínio comum, as vogais que precedem a sílaba acentuada da palavra constituem um dos traços que distingue o falante brasileiro, principalmente quanto a sua procedência geográfica. Vejam-se os exemplos: se o locutor pronuncia **especial**, **interessante**, **gelado**, **côlega**, **fôrmidável** e **panorama**, ele é imediatamente reconhecido como um falante do Norte. Ao contrário, pressente-se a sua origem sulista (ou a sua admiração pelo Sul), se ele os realiza como **espécial**, **intêrressante**, **te**, **gêlado**, **côlega**, **fôrmidável** e **panôrama**.

As possibilidades de relaização das pretônicas, porém, não se restringem às alternâncias entre **ô** e **õ** ou entre **ê** e **ê**. Cada uma dessas vogais pode, virtualmente, se transformar em **u** (como **culégio**) ou em **i** (como em **ispicial**). Este trabalho teve como escopo principal determinar as condições em que se estabelece essa variação na norma culta de Salvador.

Nessa variedade, O e E podem ser articulados como vogais altas (**u** em **pulítica**, **i** em **ricibo**), como baixas (**õ** em **côlegio**, **ê** em **rê médio**), e, ao contrário do que captam os falantes de outros dialetos, também podem se realizar como médias (**õ** em **sôcorro** e **ê** em **cêrveja**).

* Este artigo foi originalmente apresentado como comunicação ao IV SEMINÁRIO UNIVERSITÁRIO RIO DE PESQUISA DE DOCENTES DA UFBA em 1989 e constitui o resumo da tese de Doutorado defendida na UFPA no mesmo ano, que tem por título **As pretônicas no falar baiano: a variedade culta de Salvador**.

Alfás, conforme a bibliografia consultada, isso parece ocorrer em todo o Norte e Nordeste, com diferenças por serem ainda determinadas.

É difícil precisar a origem das pretônicas baixas, caracterizadas dos falares do Norte, como bem observou Antenor Nascentes de 1922 (primeira edição de *O Linguajar carioca*). Uns acreditam que elas se devem à influência do tupi. Outros, porém, vêem sua origem no próprio português europeu, que, ainda hoje, mantém *ê* e *ô*, em palavras como *reçtidão*, *hóspital*, *esquêcer* e *mordômo*. De fato, pretônicas de timbre aberto já são documentadas desde João de Barros (1540). Encontramos, ainda, em listas de dois compêndios de ortografia do século dezoito: de João de Moraes Madureira Feijó (1739) e de Frei Luís do Monte Carmelo (1767), o que favorece a segunda hipótese.

Para descrever as pretônicas de Salvador, servi-me de parte do *corpus* do Projeto NURC. Foram selecionadas 8 horas de entrevistas com 24 informantes, distribuídos igualmente por sexo e faixa etária. Considerando que o propósito desse trabalho era descrever o comportamento variável das pretônicas, foi dado ao material transcrito tratamento quantitativo, utilizando os programas SWAMINC e VARBRUL-2, sempre que o permitiu o número de ocorrências resultante do recorte imposto à amostra. Quando, feitos outros recortes, os dados se tornaram insuficientes para receber esse tratamento, lancei mão da percentagem.

A parte da amostra submetida aos programas mencionados foi a que é formada de pretônicas precedidas de consoante. Nessa parte do trabalho, o ponto crucial é a discussão sobre a natureza das regras que determinam as realizações altas de *pulítica* e *ricibo*, por exemplo, as realizações médias de *sôcorro* e *cêrveja* e as baixas de *côlégio* e *remédio*.

Para essa discussão foi privilegiado o exame do contexto vocálico das pretônicas, demonstrando-se que a vogal da sílaba subsequente, fosse acentuada ou não-accentuada, produzia sobre elas efeito semelhante. Em outras palavras, foi possível observar que a tonicidade da vogal subsequente não é um traço indispensável do contexto.

A distribuição das pretônicas conforme o contexto vocálico, isto é, conforme a altura da vogal que as segue imediatamente, pode ser observada na Tabela 1 a seguir, que apresenta, no eixo horizontal, as variantes da pretônica recuada (*u*, *ô*, *ô*) e da pretônica não-recuada

(*i*, *ê*, *ê*); no eixo vertical, a probabilidade, a percentagem e, mais abaixo, o número de ocorrências de cada uma delas no contexto descrito à esquerda.

TABELA 1 - Pretônicas em contexto de vogal oral e nasal contígua, acentuada ou não.

	R E C U A D A						N Ã O - R E C U A D A					
	u		ô		ô		i		ê		ê	
	P	F	P	F	P	F	P	F	P	F	P	F
— u, i	0,88	47,8%	0,62	18,2%	0,19	33,9%	0,91	44,8%	0,67	15,5%	0,18	39,9%
	189/395		72/395		134/395	334/745		116/749		299/749		
— ô, ê	0,47	18,2%	0,98	77,6%	0,02	4,2%	0,29	6,1%	0,99	92,9%	0,00	1,1%
	26/143		111/143		6/143	17/280		260/280		3/280		
— ô, ê	0,44	19,5%	0,34	3,2%	0,71	77,3%	0,61	10,6%	0,04	0,5%	0,76	88,9%
	30/154		5/154		119/154	23/216		1/217		193/217		
— a	0,06	0,7%	0,05	0,7%	0,97	98,6%	-	-	0,22	2,4%	0,95	97,6%
	2/277		2/277		273/277	0/374		9/374		365/374		
— u, i	0,78	42,6%	0,49	6,6%	0,36	50,8%	0,83	25,7%	0,43	5,4%	0,39	69,4%
	26/61		4/61		31/61	28/109		6/111		77/111		
— ô, ê	0,34	9,7%	0,50	9,3%	0,74	81,5%	0,42	9,5%	0,24	2,9%	0,82	87,8%
	5/54		5/54		44/54	22/231		7/238		209/238		
— a	0,64	16,1%	0,34	5,4%	0,59	78,5%	0,04	0,8%	0,44	5,7%	0,91	93,5%
	15/93		5/93		73/93	1/122		7/123		115/123		

Nessa primeira quantificação dos dados, nota-se facilmente que as variantes *u* ou *i* apresentam uma percentagem de ocorrência significativamente diante de quase todas as vogais da sílaba seguinte, principalmente antes das vogais altas em que a percentagem excede a 40%. As médias *ô* e *ê*, no entanto, preponderam antes de vogais da mesma altura (77,6% de *ô* e 92,9% de *ê*), mas também ocorrem significativamente antes de vogais altas, correspondendo a mais de 15%. Já as baixas *ô* e *ê* aparecem com as percentagens elevadas em todos os contextos, exceto um: antes de *ô* e *ê*. Essa distribuição prevaleceu também quando o cáli

culo utilizado foi o de probabilidade.

Resumindo, pôde-se verificar que as pretônicas médias **ô** e **ê** e as baixas **õ** e **è** não ocorriam no mesmo contexto, salvo antes de **u** e **i**, onde estavam bem representadas. Configurava-se, pois, entre elas, uma distribuição complementar que só se desfazia no contexto de vogais altas, onde a variação podia se estabelecer entre as três alturas, até num mesmo item lexical, como se vê nos exemplos:

associação:: associação:: associação

permitir:: permitir:: permitir

Todavia a interpretação de que as alternâncias **u::ô::õ** e **i::ê::è** constituíssem uma regra variável carecia de fundamentos. Não parecia natural que somente no contexto de vogal alta a variação tivesse formulação ternária, já que, nos outros, as altas ora variavam com as médias (**o, ê**), ora variavam com as baixas (**õ, è**). Além disso, de acordo com os estudos conhecidos sobre os dialetos do Sul¹, a altura das pretônicas era determinada por uma regra variável de formulação binária, que tornava altas as pretônicas médias.

Surgiu então uma nova hipótese: a de que as emissões de **ô** e **ê** antes de vogais altas (**comercial, repetir**) constituíssem um dado novo no dialeto de Salvador e particular ao grupo social estudado. O confronto desse **corpus** com os dados de 50 pontos do território baiano e de uma localidade sergipana — Ribeirópolis — forneceu a evidência de que precisava: em ambas as amostras, de falantes não-escolarizados da zona rural, o registro de **ô** e **ê** antes de **i** ou **u** foram raros.

Esses argumentos² pareceram-me suficientes para justificar a interpretação de que operam no dialeto estudado dois conjuntos de regras de natureza diversa: um de caráter categórico e outro de caráter variável.

As regras categóricas, batizadas como *Regras categóricas de xûmbre*, seriam particulares à variedade de Salvador e, talvez, a todos os falares do Norte. Elas tornariam médias as pretônicas que precedem vogais médias (**professor, fevereiro**) e deixariam baixas todas as outras, justificando as realizações do tipo **nôturno, pêsسال, nôventa, mênenda, acrobata, decorar** etc..

Nesse conjunto de regras estaria ainda uma outra que prece de as demais, pois se aplica a um conjunto do léxico limitado morfologicamente. Essa regra converte o E pretônico na vogal fechada **ê** em verbos e deverbais da primeira conjugação, quando a ele se segue uma consoante palatal pertencente à sílaba subsequente. Essa regra, que parece ser antiga na língua, explica a presença de **ê** precedendo **a** em **fêchar, fêchadura, planejar, planejamento** etc..

Ainda que o número de dados oferecido pela amostra em outros contextos silábicos não permitisse conclusões definitivas, foi possível perceber que a distribuição complementar entre médias e baixas observada no contexto **C__(S)C** e explicitada pelas regras categóricas acima mencionadas também se estabelece quando a pretônica se encontra em posição inicial absoluta, ou fazia parte de um hiato, respeitadas as particularidades de cada caso. De um modo geral, pode-se afirmar que as vogais médias da sílaba subsequente ainda atuam sobre a pretônica nos contextos silábicos mencionados. Isso, por exemplo, tanto explica as vogais iniciais de **orelha** e **efeito** em contraposição as de **ocasião** e **êclipse**, quanto a primeira e a segunda vogal do hiato em **môer** e **viôleta**. As vogais dos ditongos **e**, na maioria das vezes, as pretônicas resultantes da monotongação, ao contrário, não se mostraram sensíveis ao contexto (**fejuada, pôpança:: pôpança, houver:: hõcie, istado**), já que foi irrelevante o número de registros com outra variante.

Em posição inicial absoluta há ainda um contexto em que se pode prever a atuação de outra regra categórica: *Regra Categórica de Elevação*, que torna **i** todo E seguido de S pós-vocálico (**iscola, espécie, istado**), já que foi irrelevante o número de registros com outra variante.

No conjunto de regras variáveis mencionadas acima, também estariam as *Regras Variáveis de Elevação*, que operariam sobre as pretônicas no contexto silábico **C__(S)C** e que teriam um caráter supra-dialetal, vez que sua atuação ultrapassa os limites da variedade baiana e mesmo da variedade brasileira. Dessas regras devem-se distinguir a regra de **o** (RVE-1) e a regra do **E** (RVE-2), cujos contextos favorecedores

foram estabelecidos de acordo com a metodologia variacionista, utilizando, como já disse, os programas SWAMINC e VARBRUL-2.

Da avaliação das probabilidades obtidas, considerando os resultados mais consistentes, chegou-se às seguintes conclusões: primeiramente, que a regra do O e a regra do E têm em comum o fato de se aplicarem mais, isto é, de produzirem com mais frequência u e i respectivamente, em dois contextos:

- . quando a pretônica é seguida preferencialmente por uma vogal alta não-nasal ou por uma alta nasal
bruchura, curtiña
- pícuílio, prisunto
- . quando a pretônica varia na família lexical com uma vogal acentuada alta
descubrir/descubro
- serviço/sirvo

Essas regras, no entanto, se distinguem pelos contextos consonânticos que as favorecem.

A pretônica O (RVE-1) se eleva mais quando:

- . vem precedida de uma consoante não-coronal, **velar** (cunheço, governo) ou **labial** (burracha, purção);
- . vem seguida de uma consoante labial (professor e cubertor).

A pretônica E mais facilmente torna-se i quando vem precedida de uma consoante anterior **labial** (cabeceira) ou **dento-alveolar não-lateral** (tisqueiro).

O exame dos dados em outros padrões silábicos revelou que ambas as Regras Variáveis de Elevação só operam sobre pretônicas entre consoantes. Em outras palavras, elas normalmente não atingem nem as pretônicas que formam ditongos, nem as que se encontram em posição inicial de palavra, embora possam aplicar-se às vogais em hiatos obedecendo a algumas restrições. Realizações como **uvido** em vez de **ouvido** são casos isolados para os quais se deve buscar outras explicações. Nos dialetos populares, essa tendência é maior e chega à rejeição da vogal /u/ nesse contexto, como nos exemplos **òrinar**, **òrinoi** em vez de **urinar**, **urinoi**. Aliás essa alternância é admitida também no português europeu popular segundo Barbosa⁴. No entanto, E pode tornar-se i em posição

inicial se lhe segue a consoante sibilante /z/, em especial quando há também uma vogal alta na sílaba subsequente (**ixibida**, **ixata**, **ixame**), variando com **ê** (**existe**, **êxata**, **êxemplo**) e com **è** (**exercício**, **êxatamente**, **êxemplo**).

Finalmente esse conjunto de regras variáveis que atua sobre as pretônicas na fala culta de Salvador poderá ser acrescido de uma outra regra, provisoriamente batizada de *Regra Variável de Timbre*. Ela descreveria os **ôs** e **ês**, considerados estranhos à norma de Salvador, porque se realizaram em contextos em que os falantes nativos esperariam **us** e **is** ou **ôs** e **ês**. São os casos de:

serviço, **pôitica**, **impôrtante**, **dêterminado** em vez de **serviço**, **pulítica**, **impôrtante**, **dêterminado**

A hipótese de que fossem esses dados resultantes de um processo de empréstimo de outros dialetos brasileiros de maior prestígio era sustentada, principalmente, pelo fato de essas ocorrências não terem sido registradas em falas de informantes rurais de dialetos vizinhos.

O exame mais cuidadoso desses dados permitiu verificar que, quase sempre, os **ôs** e os **ês** mantinham, no mesmo item lexical, variantes com vogais altas ou baixas, na maioria das vezes mais numerosas. Esse fato sugeria a existência de uma nova regra variável no dialeto de Salvador, cuja aplicação correspondia a 7% da amostra para ambas as vogais.

A observação dos dados estatísticos forneceu informações interessantes, embora não conclusivas, sobre o funcionamento da regra.

Considerando, inicialmente, os fatores lingüísticos, verificamos que esses **ôs** e **ês** preponderavam no contexto de vogais altas, e que as vogais baixas constituíam o seu contexto mais desfavorecedor. Parece-me encontrar, para isso, explicação na noção de "saliência fonética" de Naro & Lemle: quanto mais "saiantes" fossem as seqüências fonéticas produzidas pelas regras do dialeto baiano, tanto mais o locutor tenderia a substituí-la pela seqüência prestigiada. Desse modo, havia maior tendência a substituir as seqüências **ê...i** e **ô...i** de **pêrdido** e **prôibido** por **pêrdido** e **prôibido** do que as seqüências menos "saiantes" **ô...ô** ou **ô...a**, **ê...ê** e **ê...a** encontradas, por exemplo, em

côloca, côrada, detêrminado, mēdalha, mōderna.

Observei, também, apoiada no julgamento de 12 representantes da variedade aqui estudada, que os vocábulos atingidos por essa regra se caracterizavam por pertencer a uma parte do léxico marcada como [-popular] ou [+formal].

Quanto ao efeito dos fatores sociais sobre essa regra, o exame das probabilidades indicava o favorecimento do grupo etário intermediário (entre 36 a 55 anos) e do grupo de indivíduos que, nas suas famílias, constituíam a primeira geração de universitários, com probabilidade em torno de 0,70 em ambos os casos. Esses primeiros resultados pareciam colaborar com a hipótese de que o prestígio fosse o elemento propulsor da regra, já que eram mais atingidos os locutores que pareciam ter ascendido socialmente em relação à própria família e à faixa etária em que mais comumente essa ascensão já aconteceu.

A interferência do fator sexo só foi, contudo, observada, quando foram feitos outros cruzamentos de grupos de fatores. Mostra-vam-se, então, mais atuantes os homens da faixa etária 3 (de mais de 55 anos) com a probabilidade igual a 0,62, e as mulheres da segunda faixa etária (de 36 a 55 anos) com probabilidade mais alta, de 0,69. Essa vantagem para as mulheres poderia sugerir que, nesse processo, como em outros que envolvem prestígio, as mulheres estivessem na liderança.

No entanto, não foi possível verificar nesses estudos nenhum padrão etário que justificasse prever uma mudança no dialeto. Ao contrário do que acontece em processos desse tipo, foram os jovens que mais nos aplicaram a *Regra Variável de Tímbrê*.

Os resultados obtidos nesse capítulo, porém, não me permitiram sair do terreno das conjecturas, embora, através deles, tenha sido possível modificá-las para novas investidas sobre esse tema.

CONCLUSÃO

O estudo das pretônicas brasileiras, embora tenha nos últimos anos feito progresso, está longe de se completar. A pesquisa aqui resumida levanta algumas hipóteses que merecem ser examinadas a partir

da ampliação e diversificação da amostra não só para atingir outros grupos sociais mas também para testar outros estilos. Além disso, há o projeto de estendê-la também a outras cidades do Nordeste e do Norte para verificar a extensão das regras aqui formuladas.

A B S T R A C T

In Brazilian Portuguese, vowels E and O before stress give speech a characteristic dialectal accent. They may be pronounced like /i/, /e/ or /ε/ and /u/, /o/ or /ɔ/ respectively. This paper presents the main results of a research carried out in Salvador, Bahia, involving 24 male and female graduated speakers over 25 years old. Two sets of rules have been used to describe the data, categorical and variable ones. The first is here considered specific of that dialect and perhaps of the other northern eastern Brazilian ones.

NOTAS

- 1 Refiro-me, especialmente, a três trabalhos: Leda Bisol. *Harmonização vocálica*; uma regra variável. Rio de Janeiro: S.C.P., 1981. Tese de Mestrado em Lingüística e Filologia, Faculdade de Letras da UFRJ.
Dinah Calou e Yonne Leite. As vogais pretônicas no falar carioca. *Estudos*; lingüísticos e literários, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, n.5, p.151-62, dez.1986.
Idem. Variações das vogais pretônicas. In: 10 SIMPÓSIO SOBRE A DIVERSIDADE LINGÜÍSTICA NO BRASIL. Atas ... Salvador, Instituto de Letras da UFBA., 1986. p.167-9.
- 2 Esses argumentos foram melhor desenvolvidos no artigo "Um traço regional na fala culta de Salvador". *Organon*, v.5, n.18, p.79-89, 1991.
- 3 Para maiores detalhes, veja-se: Myrian B. Silva. Ainda sobre a natureza vocálica da semivogal em português. In: SIMPÓSIO SOBRE A DIVERSIDADE LINGÜÍSTICA NO BRASIL. Atas... Salvador, Instituto de Letras da UFBA., 1986. p.167-9.
- 4 Jorge Morais Barbosa. Les voyelles pré-accentuées. In: *Études de phonologie portugaise*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar. Centro de Estudos Políticos e Sociais, 1965. p.136.

A CARTA PATENTE DE MÁRIO DE ANDRADE
OU
A RELAÇÃO TRANSITIVA DE ESCREVER CARTAS

Renato Cordeiro Gomes
UERJ e PUC-Rio de Janeiro
Para Marília e Theresa

R E S U M O

Estuda-se a correspondência de Mário de Andrade como carta patente e considera-se sua escrita epistolar como operação transitiva, cuja economia implica em um contrato bilateral revestido pelo mecanismo da persuasão.

O meu amigo era tão
de tal modo extraordinário,
cabia numa só carta,
.....
entre cantares de amigo
pairava (...)

(CARLOS DRUMOND DE ANDRADE. "Mário de
Andrade desce aos infernos")

E me salvo no eternamente esquecido fogo do
[amor ...

(MÁRIO DE ANDRADE. "Meditação sobre o Tietê")

A vasta correspondência de Mário de Andrade funciona para ele próprio como carta patente. Encerra obrigações, privilégios e doações. Define uma situação hierárquica. Afinal, ele dá as cartas; põe as cartas na mesa: esclarece questões, declara intenções, abre o jogo, tendo o cuidado de excluir, de saída, a carta branca, aquela que não tem figura — a carta sem resposta. Mário, o interessado, rejeita "o desprezo do silêncio"¹ e não deixa carta nenhuma sem o correio de volta. Quer ter carta de crédito, no jogo de haver/dever no comércio da correspondência.

Um fato na biografia de Mário indica talvez a ponta do noveleto. Explicando o seu interesse pelo outro, contava que aos 17 anos sofria de "um complexo de inferioridade orgulhosíssimo" e escolheu uns quinze sonetos, textos que considerava os melhores de sua produção adolescente, e mandara a Vicente de Carvalho, "com uma carta assombrada de idolatria e servidão". Pedia que o poeta lhe dissesse alguma coisa.

"Jamais resposta veio, nem 'sim' nem 'não', nada. O que sofri de angústia, de despeito, de humilhação, de revolta, nem se conta!" — acrescenta Mário. Prometeu então a si mesmo que dele ninguém jamais receberia igual decepção e desconforto². Torna-se, pela vida fora, o correspondente contumaz; enovela sua vida com as cartas. Da negativa de um mestre do passado, torna-se um mestre do presente, expondo-se na praça de convites através de seus cantares de amigo.

Sua escrita epistolar é, desta forma, um sim, que estabelece uma relação transitiva. Fala para alguém que também fala. Mário é o remetente que diz "Eu", que se propõe a expor um saber, um discurso que ao mesmo tempo pretende controlar a recepção dos destinatários. A resposta na sua circularidade fornece uma imagem que especularmente constitui os correspondentes como sujeitos. "O autor da carta implica outrem num momento em que se lhe sentiu, de qualquer modo, ligado"³. Por isso, a carta é uma operação transindividual, cuja economia implica uma espécie de contrato bilateral revestido pelo mecanismo da persuasão. Mário quer fazer ouvir a sua própria voz, a voz da sua prática, de sua colaboração (aquilo que é desejado pelos destinatários) e com isto faz também a leitura do sujeito que ele é, que ele crê ser: expõe-se, mas sob as condições do contrato epistolar que firma com os amigos-destinatários.

Em carta a Drummond de 1925, diz Mário: "Se eu tivesse tempo pra escrever cartas como se faz na França, cartas para depois da morte os amigos publicarem, havia de mandar uma pra você sobre o que sou, o que faço e o que penso agora. Dava assunto bonito, que esta minha vida é vê uma sororoca de Amazonas". Negando falar de si mesmo, Mário se conta e se conta exemplarmente. E acrescenta no fecho: "Você me desculpe eu falar tanto de mim. Mas eu não posso tirar exemplo da vida dos outros. E também por vaidade não gosto de fazer proselitismo. Então pros mais amigos me conto. Eles que meçam a alma deles pela minha. E se educarem e se engrandecem mais do que eu.(...) E depois, Drummond, quando a gente se liga assim numa amizade verdadeira tão bonita, é gostoso ficar junto do amigo, largado, inteiramente nu"⁴.

Este trecho inscreve dois traços que marcam o contrato epistolar firmado: o segredo e a amizade. O caráter estritamente particular da correspondência indica que ela ainda não se destina ao conhecimento

do público e, assim, o remetente pode expor-se, arrancar a máscara que a sociedade requer: o sujeito pode abertamente contar-se, ficar "integramente nu". A nudez é revestida pela sinceridade da amizade. E o resto do de corpo inteiro pode funcionar como espelho para a constituição do Outro como sujeito.

Talvez por querer guardar sua imagem de "eu desnudado", é que Mário, em sua carta-testamento (22/03/44), lista sua correspondência no rol do que "ajuntei e ganhei por mim" e sacramenta a sua inviolabilidade. "Deve ser fechada e lacrada pela família e entregue [à Academia Paulista de Letras] para só poder ser aberta e examinada 50 (cinquenta) anos depois da minha morte"⁵. Pelo segredo contratual, brotam nas cartas confidências e confissões, a que não falta o sabor delicioso do tititi atravessado pelo "quentinho" da amizade que se quer sincera, e abre a escrita às mazelas do cotidiano: as doenças, a falta de dinheiro⁶, os casos familiares etc., que tematizam o sujeito para além do literário e da vida literária, do político.

Quanto à amizade, está tematizada à farta em toda a correspondência de Mário. É a amizade dimensionada como **doação**, que funciona como fundo de reserva direcionado ao futuro e possibilitador do avançar quantitativo e qualitativo da correspondência. Assim, é sintomático que no início de cada correspondência este tópico é quase sempre explicitado.

Em carta a Manuel Bandeira, de 1922, Mário fala de suas afinidades eletivas: "Deixa-me que te diga com toda a abundância de coração que tu és hoje para mim um dos meus maiores amigos, isto é um homem junto do qual eu sou eu, ser aberto que se abandona. (...) Hoje és, e não te ofenderás com a metáfora, és propriedade minha. És uma fazenda que eu compreí. Comprei com minha alma. O que prova que não foi propriamente uma aquisição: foi troca. (...) Tenho inteira confiança em ti, com fiança ensilvada de amor e reconhecimento"⁷. Troca marcada pelo desejo de ser útil, por amor dos homens, reconfirmada em outra carta de 1924: "É preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. Hoje sou muito humilde. Meu desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido. Sobreteu do isso. QUERO SER ENTENDIDO. Porque se é verdade que Deus me deu a igu

ma coisa de superior, é num desejo que os outros beneficiem dessa coisa. Não me atraí a volúpia de ser só. Aceito o que me dão e dou-me em troca".⁸

Troca e doação que sustentaram a correspondência Mário-Bandeira, são reafirmadas em 7/04/28: "(...) seria impossível pra você sustentar sem vergonha ou sem ódio a pureza de coração com que me entreguei nesta nossa já longa correspondência e que você sustentou e sustentará exatamente igual pureza até agora. (...) Carta de verdade carta, é documento maior, Manú, e matute bem nos que não conseguem escrever carta e muito menos sustentar uma correspondência".⁹

Troca e doação que sustentaram o seu "gigantismo epistolar" que tinha o "dom de envelhecer depressa as camaradagens", como fez com Drummond; "pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar". Nesta segunda carta ao poeta mineiro, Mário revela: "A minha correspondência é enorme. E não deixo nada sem resposta. Isso me obriga a uma síntese que feita rapidamente ao correr da pena nunca pode sair perfeito. Não esclareço bem o meu pensamento e o que é pior muitas vezes não digo tudo o que deveria dizer. Isso é mau ou seria mau se eu tivesse a pretensão de dar valor ao meu pensamento. (...) É bom por outro lado, porque traz discussões, resposta e eu tenho um fraco pelas cartas. Gosto muito de receber cartas"¹⁰, cartas em que, pela operação de mão dupla, ele intercambia os papéis de professor e aluno: "Sou o aluno Mário que também aprendo. Como sou mais velho resolvi já algumas equações. Então mostro não o resultado, mas como fiz elas. (...) As almas são árvores. De vez em quando uma folha da minha vai avoando poisar nas raízes da de você. Que sirva de adubo generoso. Com as folhas da sua, lhe garanto que cresço também"¹¹. Ainda troca e doação.

Mas a amizade, neste contrato, não deve revestir-se de servilismo. Para que os correspondentes possam viver um-no-outro, é preciso a "amizade livre de qualquer compromisso de elogio mútuo, amizade pura e livre", que não elimina a crítica e a observação. São assim a amizade ganharia a dimensão prática de utilidade, como escreve a Drummond: "(...) não perco a esperança de pra outra vez ser mais útil a você. Se quiser que pensemos juntos me escreva contando tudo à medida que os problemas e os casos forem aparecendo na sua vida. Diante da vida eu jamais te

nho o prazer dum espetáculo, eu vivo. Eu não contemplarei você, não tirei de você motivos de literatura, eu viverei você. É uma maneira de repartir o que é carga e de valorizar o prazer porque é certo que ninguém se banqueteia sozinho. Vamos botar a nossa amizade acima das outras, quer? Vamos viver amigos"¹². Está estabelecida a cláusula do contrato! "Se eu dou minha amizade é pra que ela seja útil"¹³, confirma em outra carta (10/03/26). Utilidade que não poderá vir revestida de condescendência do "amigo" como crítico, e como tal possibilita o aperfeiçoamento trazido pela amizade.

As abundantes referências à sua alegria, à sua felicidade ("realização mais completa possível de todas as nossas tendências e possibilidades pessoais"¹⁴), à felicidade em ser para os outros ("minha felicidade é feita de poucadinhos de felicidade alheia": "eu sou tão não-eu, tão os outros"¹⁵), são marcas da própria voz do sujeito na "teimosia da idéia em dizer-se completamente"¹⁶. Sujeito que engloba o múltiplo papel de escritor, de professor, de amigo, de desafiador. Quando enuncia referências, resume, clarifica, comenta a produção dos destinatários, quando sugere e propõe planos de trabalho e de estudo, — em todas essas operações —, o seu labor é ativo, incansável, eficaz. Não se limita apenas a comunicar, Mário dá, no sentido pleno do termo: há verdadeiramente **dádiva**, de saber, de linguagem. A maneira como trata os problemas é sempre generosa, embora sem condescendência. Estabelece o diálogo go generoso não só pela invocação dos problemas humanos que a vida e a arte requerem, mas também pela solicitude incessante de que rodeia o seu interlocutor epistolar, cujos pedidos de esclarecimento, Mário sabe ser, no fundo, um pedido de amor. Amor correspondido: "me comoveu até a ardência profunda e me fez feliz"¹⁷.

Essa dádiva imprime no projeto de vida de Mário um "espírito religioso", caracterizado pela perseguição da felicidade fora do egoísmo e empenhado em contribuir para a construção da sociedade.

Daí, a inserção de seu projeto literário no projeto de vida — o que resulta na variedade de atividades do intelectual, que "sacri-fica" a obra prima, permanente, em favor da "utilidade momentânea" do que produz. Este caráter pragmático torna-se bastante claro em sua correspondência. Escrevendo a Sousa da Silveira (em 15/02/35), afirma que

"faz muitos anos afastei do meu destino a vontade de ser glorificado permanentemente"; com a publicação de **Paulicéia Desvairada**, percebeu claramente, sem humildade, que não estava destinado a ser grande artista. Sua "atitude destinada" era a "glória só de ser ativo, de aticar os outros, de ser um eterno convite à criação ... dos outros", como fora Valentim Magalhães — "utilíssimo, mais útil que bom". "Meus livros passam; o arroubo com que jogo toda a minha fortuna numa cartada só, dá aos meus livros, às tentativas que estão neles, uma transitoriedade iniludível, indifarável (...); minha vida de artista, essa não tem as dispersões e desequilíbrios dos meus livros: é uma obra-prima"¹⁸.

Dez anos antes, em carta de 1925, já confessava a Bandeira: "Não dou pra celebridade e eternização do meu nome a mínima importância (...). Se escrevo é primeiro porque amo os homens. Tudo vem disso pra mim. Amo e por isso é que sinto esta vontade de escrever, me importo com os casos dos homens, me importo com os problemas deles e necessidades". E mais adiante: "A parte messiânica do meu esforço, o sacrificar minhas obras (...) não é o sacrifício de Jesus, é uma necessidade fatal do meu espírito e da minha maneira de amar, só isso"¹⁹. E em outra carta: "(...) cada vez me agrada mais pensar que o que estou escrevendo é pros outros"²⁰. No mesmo ano, reitera a Drummond: "Contínuo a embelezar minhas obras, torná-las agradáveis para **interessar**, **atrair**, **convencer**. Mas lhes falta aquela qualidade artística primeira (...): ausência de interesse prático, criação livre e pura do espírito. Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada num interesse vital e pra ele se dirige. (...) Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação"²¹.

Esse pragmatismo cola-se ao que Mário chamou de espírito religioso, na primeira carta a Drummond: "Só há um jeito de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso pra com a vida, isto é viver com religião a vida"²². Com este "delírio religioso", que é viver, Mário se abre ao Outro, sob o signo da **dádiva**. É por isso também que, escrevendo cartas, para amar e ser amado, para atrair, doa o seu saber, se fez neias mestre/professor, realizando o que Oneyda Alvarenga denominou a "vocalização mística de servir", completando a afirmação

de Antonio Candido de que Mário vestira "a opa do dever".

Parece que essa **dádiva** se encaminha para o que Mário chamou **Charitas**, na longa carta (de 14/09/40)²⁴ em que responde a Oneyda sobre a "necessidade imprescindível do conhecimento técnico para compreensão da obra-de-arte". Neste texto tutor, Mário não só explica seu próprio pensamento à amiga-discípula, mas esclarece a si mesmo. Busca a precisão didática do enunciado e, no fundo, está a ensinar-se a si próprio aquilo que deseja comunicar ao Outro. O seu discurso consegue sobrepor dois tempos, o da exposição e o da explicação. Exercita o seu **talento**, tomado aqui na bela acepção de Barthes: "a submissão feliz do artista ao efeito que deseja produzir, ao encontro que quer suscitar"²⁵. Com a intenção de pensar sobre o seu próprio pensamento, coloca-se no "estado de ensinar": "A mim o estado de ensinar me agrada tanto, me apaixonava de tal forma como convívio entre seres tão diversos como um que ensina e outro que aprende".

Este ato pedagógico, no sentido etimológico de conduzir o mais jovem, é ainda ato de servir, de dádiva, homólogo à Charitas — "verdadeiramente ato de amor, no sentido católico da palavra, uma efusão do ser todo"; "fenômeno humano, entre coisas humanas, essa efusão, esse amor, essa Charitas, não tem sempre aquela força de posseção absoluta e totalitária que tem, no conceito católico, o ato de caridade que será o da criatura na presença do seu Criador, do seu Deus".

É nesta óptica que Mário julga ser mais importante a compreensão estética — (a aquisição da "sua" verdade humana sobre a obra-de-arte contemplada; compreensão que vem da sua pan-sensualidade de gozar a vida) — que "conhecimento" geral e técnico com que "enfeita" posteriormente aquela "compreensão total e profunda": "ato superior do ser inteiro, pelo qual eu me integro e confundo com a obra-de-arte ou a repudio e me separo dela irremissivelmente". É esse ato de viver a obra-de-arte que "numa integração, numa empatia (...) sem ao menos perder os meus atributos pessoais de ser histórico e do meu tempo, e de ser indivíduo inconvertível", esse ato de amor, que Mário denomina **Charitas**.

Levado por esse sentimento, é que enfeita de conhecimento técnico as suas críticas faladas ou escritas, — nas cartas ou nos artigos para a imprensa. Sua crítica é sempre um ato de amor, quer para acei-

tar, quer para repudiar, como escreve a Oneyda: "Há sempre e fundamentalmente nelas a descrição da minha compreensão estética". O repúdio às pero ou violento vem da vontade infatigável não satisfeita de gozar esteticamente.

Os "penduricalhos" de conhecimento técnico visam a realizar o lema fartamente reiterado de que a palavra tem de servir. Didaticamente. Busca o rendimento didático da crítica, guiado por sua "alma de professor", atitude fundamental que Mário confessa: "destruiria a minha pena no instante em que a percebesse gratuita, liberta da intenção de servir alguma coisa ou alguém". Revela-se na bivalidade complexa do homem, enquanto indivíduo único, diferenciado, irreduzível à realidade dos outros indivíduos, mas que se governa em benefício do homem social, nas exigências da vida coletiva²⁶. Ser fecundo para os outros era um dever social, como observa a Oneyda (carta de 01/03/35), sem adocar coisa alguma, dando os "trancos" necessários do seu "gostar não-gostista", do "animador mais desanimador" (carta a Fernando Sabino, de 21/03/42)²⁷.

Com sua vocação de professor, insiste conscientemente nos dados de conhecimento técnico, "que são por natureza" didáticos. "É refletindo sobre eles, é chamando a atenção pra eles, que a crítica rende o ensino aos outros artistas do mesmo ofício".

Nas cartas, Mário abandona-se, quase sempre com euforia, à encenação de sua fala. Encena sua autoridade de professor frente aos alunos (os jovens escritores) e põe os saberes em circulação.

Esta encenação inscreve-se no cabotismo marioandrado, para que seja rentável didaticamente, e se faça a operação ensino-aprendizagem: artifício honestamente pedagógico. ("Não há professor que não tenha a obrigação de ser honestamente cabotino e eu sou"). "D'aí eu fazer muitos esforços, até os da representação teatral, pra me impor aos artistas. E como sei, de longa prática, que essas crianças só respeitam quem demonstra conhecimento técnico, muitas vezes, sem necessidade pessoal nenhuma, enfeito uma passagem com um berloque bem bonito, que eu sei vai produzir um efeito decisivo no aluno ... que não sabe que está sendo meu aluno, mas que, me respeitando, insensivelmente vai aprendendo comigo".

Metamorfoseando-se, como um ator, na máscara de professor,

Mário assume claramente o papel do intelectual experiente, mais velho, que já resolveu algumas equações e mostra as operações da resolução. Está consciente de ser consagrado, como diz a Fernando Sabino, quando põe o contrato epistolar com o então jovem escritor (carta de 25/02/42). Entretanto, mesmo como desafiador, orientador e amigo, rejeita o papel de mestre, pela relativização das verdades e caminhos estéticos. Já havia dito no "Prefácio Interessantíssimo" que não queria discípulos: "em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só". Rejeita fazer de sua obra, de suas lições, um leito de Procusto: não se tratava de cortar nem de esticar para caber numa forma. Rejeita a subserviência do possível discípulo e incentiva a influência livremente captada pelo escritor iniciante e estimula o plágio consciente, recriador e honesto.

Neste sentido são particularmente elucidativas as cartas a Oneyda de 9/10/39 e 28/02/39, e as respectivas respostas. Ouçamos o desabafo da escritora mineira: "Na verdade, eu estou há muito tempo absolutamente convencida de que você, apesar de me ser absolutamente necessário e indispensável, constitui intelectualmente um sério perigo para mim. A força de admirá-lo, de reconhecer a sua superioridade — fato ligado à sua antiga ascendência de professor, de que eu não consegui me libertar até hoje — nasceu em mim uma certa tendência perigosa de imitá-lo" (carta de 17/02/39).

Com esta queixa Mário sente-se ofendido, contestando com o caráter positivo do jogo de influência entre professor-aluno. "Isso é mesmo uma coisa que tinha que acontecer, sempre acontece, quando a gente é aluno bom e tem professor que se apaixonou pelo que ensina, como é o meu caso. (...) É preciso deixar que a personalidade se desenvolva, lenta que ela é em se desenvolver, e afinal atinja a sua expressão original de ser. E isso pra vocês, amigos moços e mais ou menos meus discípulos, é tanto mais fácil e cômodo, que atentamente eu não deixo jamais que vocês publiquem coisa que demonstre cópia ou imitação servil de mim" (grifo meu). E acrescenta que os moços com produção bonita e útil são os que não recusaram a influência natural, sem servilismo, enquanto os que tentaram livrar-se dela, caíram no desânimo e na esterilidade intelectual.

Os argumentos foram aceitos por Oneyda, que se penitencia, re-

conhecendo no professor, uma "escora forte que evita as cabeçadas" e lhe serve como mais seguro guia (carta de 02/03/39; a metáfora da "escora" reaparece na carta de 10/09/40, que reitera ainda o papel de "guia seguro, que não atenua as falhas e os defeitos de quem recorre à sua maior experiência").

A influência como professor-guia não deve, assim, eliminar a liberdade e o exercício de pensamento do aluno, e exigir dele a "passividade absoluta" — "atitude que, a meu ver, é a mais prejudicial para o aluno", confirma Mário (mesma carta a Oneyda, de 14/09/40). Por isso, oferece planos de estudo para o aparelhamento do artista; incita sua atividade "viril" para além do intelectual de gabinete. Sabia ele do seu papel didático que desempenhava para completar a formação do artista (como se pode ver na correspondência a Oneyda e a Fernando Sabino), por que desconfia dos artistas que "se improvisam à custa de talento muito e nenhum saber", como salienta no texto "A raposa e o tostão"²⁸, no qual o autor confirma a sua atitude de crítico, cujo programa é regido pelo princípio da utilidade e divorcia crítica e condescendência.

Por esse senso pragmático, Mário-professor, na encenação de sua fala, escolhe com toda consciência um papel de autoridade. Opta, contudo, por um dos caminhos para evitar a mestria: "carrega o saber com um excesso de clareza" (o outro caminho seria produzir um discurso derivante, elíptico, derivante, segundo a formulação de Barthes²⁹). Clareza e autoridade são as marcas da fala do professor: "a frase clara é em um julgamento, **sententia**, uma fala penal"³⁰, que avalia, neste caso, em função da utilidade. Essa fala realiza, nas cartas, uma **commande**, "o desejo que o Outro aja conforme o que lhe é intimado": "o destinatário deve responder por um ato, **reação** que é iniciativa pessoal"³¹. Reação que nos correspondentes de Mário deverá vir na produção de suas respectivas obras, na realização de cada um como artista, incentivados e lecionados pela clareza da fala que, por isso mesmo, envereda pelo essencial do circunlóquio didático, **ars magisteris**, que "implica treino e especialização de uma técnica, portanto, repetição interessada em seu rendimento" (carta a Oneyda, 14/09/40).

Mário efetiva, deste modo, em sua correspondência aos jovens escritores, três práticas de educação³² (conduzir para fora): o **ensino**,

em que um saber é transmitido pelo discurso, é repassado no fluxo dos enunciados; a **aprendizagem**, em que, pelo trabalho do "mestre", uma competência é transmitida, um espetáculo é montado (o do fazer), no qual o aprendiz, ao passar à ribalta, se introduz pouco a pouco; a **maternagem**, em que apoia, encoraja, chama, incita e rodeia, como a mãe que deseja a marcha da criança. Nas três práticas, não pode deixar de evitar a manifestação de uma certa superioridade (**magister**: aquele que está acima) revestida de uma relação de autoridade, mesmo que em Mário ela se cubra do caráter de servir, como dádiva, como doação, exigindo, embora, o reconhecimento de seu papel, de autoridade, de benevolência, de contestação, de saber (cf. as denominações de amigo-pai, de irmão-maior que Oneyda dá a Mário, em relação aos irmãos-menores, os jovens sob sua influência). Exige ainda que suas idéias sejam levadas ao longe, tornando-as produtivas. Exige mais: que os discípulos se deixem seduzir, prestando-se a uma relação amorosa³³, "doação ilimitada de mais e mais amor", como na imagem de Drummond.

Assim, sua vasta correspondência, comunicação circular, firma-se como **carta patente**: define privilégios e encerra obrigações e doações. É o desejo do mestre de ver no discípulo o guardião e o depositário de sua memória. Desejo de perpetuar-se pelo corpo da escrita.

Mário de Andrade queria que o saber não morresse com o seu corpo (afinal, sua vida é que era obra-prima, como ele próprio dissera). Queria "a idéia vital de um saber que corre, que se monta através de corpos diferentes, fora dos livros"³⁴; muito saber e muito sabor — "dedicação à festa da vida". Através do curso por correspondência que são as cartas, as folhas de Mário, partindo da rua Lopes Chaves, voam e pousam nas raízes das obras dos escritores que com ele aprenderam. Serviam de adubo. Com as folhas, ou os frutos, da obra-árvore do Outro, Mário estava certo de que também crescia. Transfusão e amálgama. Banquete. Dã logo generoso na conjugação de amar, verbo transitivo, na "paixão voluptuosa da aventura".

A B S T R A C T

Mário de Andrade's letter writing is here studied as a form of letters patent his epistolary writing as a whole being regarded a transitive operation, the economy of which implies a bilateral contract invested with a mechanism of persuasion.

NOTAS

- 1 Mário de Andrade. **A lição do amigo**; cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. Carta V, sem data, p.29.
- 2 Este fato é relatado em Mário da Silva Brito. **História do modernismo brasileiro**; antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p.78; e confirmado em Oneyda Alvarenga. A estátua. In: . **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p.8-9.
- 3 Andréa Rocha. A epistolografia em Portugal. p.16.
- 4 Mário de Andrade. **A lição do amigo...**, op. cit., p.32.
- 5 Oneyda Alvarenga, op. cit., p.32.
- 6 Cf. o levantamento feito por Drummond na correspondência de Mário: Apêndices I ("Não sou nem um pouco rico") e II ("Não sou um sujeito fisicamente são"). In: Mário de Andrade. **A lição do amigo...**p. 251-91.
- 7 Mário de Andrade. **Cartas a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Simões, 1958. p.14-15.
- 8 Id., *ibid.*, p.22.
- 9 Id., *ibid.*, p.195.
- 10 Mário de Andrade. **A lição do amigo...**, op. cit., p.11-12.
- 11 Id., *ibid.*, p.32.
- 12 Id., *ibid.*, p.38.
- 13 Id., *ibid.*, p.68.
- 14 Mário de Andrade. Cartas a Sousa da Silveira. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, MEC/INL, n.4, p.119, set.1964. Carta de 15/02/35.
- 15 Mário de Andrade. **A lição do amigo...**, op. cit., p.40.
- 16 Roland Barthes. Ensinar e aprender. In: . **O rumor da língua**. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p.161. Realoco aqui idéias barthesianas deste artigo.
- 17 Mário de Andrade. **A lição do amigo...**, op. cit., p.79.
- 18 Mário de Andrade. Cartas a Sousa da Silveira, op. cit., p.133.
- 19 Mário de Andrade. **Cartas a Manuel Bandeira**, op. cit., p.85-6.
- 20 Id., *ibid.*, p.111.
- 21 Mário de Andrade. **A lição do amigo...**, op. cit., p.25 (Carta de 18/02/25) e p.6 (Carta de 10/11/24).
Ver também: Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p.45 (Carta de 29/01/33); e Carta a Alceu de Amoroso Lima: trecho citado por Drummond, em **A lição do amigo...**, p.10: "Eu nasci pra fazer a obra temporária que age, força a vida

- e morre cumprida a ação"; e ainda a Carta a Murilo Miranda, de 11/11/36, em Mário de Andrade. **Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)**, de Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.34-42.
- 22 Mário de Andrade. **A lição do amigo...**, op. cit., p.3.
 - 23 Id., **Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga...**, op. cit., p.47.
 - 24 Id., *ibid.*, p.266-99. Os trechos entre aspas, sem outra indicação, remetem a esta carta.
 - 25 Roland Barthes, op. cit., p.162.
 - 26 Oneyda Alvarenga. **Mário de Andrade, um pouco**, op. cit., p.103.
 - 27 Mário de Andrade. **Cartas a um jovem escritor**; de Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Record, 1981. p.46.
 - 28 Mário de Andrade. A raposa e o tostão. In: . **O empalhador de passarinho**. 3.ed. São Paulo: Martins/MEC-INL, 1972. p.101.0 texto é de 27/08/39.
 - 29 Roland Barthes, op. cit., p.161.
 - 30 Roland Barthes. Escritores, intelectuais e professores. In: . **O rumor da língua**, op. cit., p.266.
 - 31 Alain Pages. La communication circulaire. In: Jean Louis Bonnard et alii. **Les correspondances**; Actes du Colloque International. Publication de l'Université de Nantes, 1982.
 - 32 Roland Barthes. Ao/no seminário. In: . **O rumor da língua**, op. cit., p.284.
 - 33 Roland Barthes. Escritores, intelectuais e professores. In: . **O rumor da língua**, op. cit., p.269.
 - 34 Roland Barthes. Ao/no seminário. In: . **O rumor da língua**, op. cit., p. 285.

**PRODUÇÃO E ATRIBUIÇÃO DE SENTIDO:
UM PROCESSO DIALÓGICO**

(Uma leitura de *A Insustentável Leveza do Ser* - livro e filme)

Rita Olivieri
Profã Teoria da Literatura da UFEFS
Doutoranda da USP

R E S U M O

Este trabalho pretende levantar alguns elementos da atribuição e produção de sentido de uma obra, a partir da leitura do livro de MILAN KUNDERA *A Insustentável Leveza do Ser* e do filme homônimo de Philip Kaufman. Es-tuda-se aqui os principais aspectos temáticos e os elementos estruturais básicos da produção de sentido dessas obras. A leitura é compreendida como um processo temporal, espacial e ideologicamente marcado. Seu caráter dialógico permite a interação entre autor e leitor na produção e atribuição de sentido.

QUESTÕES PRELIMINARES

A primeira parte deste trabalho privilegia o processo de atribuição de sentido. Trata-se de uma leitura pessoal marcada por alguns elementos extraliterários que, de certa maneira, influenciaram a minha percepção das referidas obras. O meu primeiro contato com a obra de Kundera se deu através da leitura do romance *A Brincadeira* emedição francesa (*La plaisanterie*), livro que um amigo meu, ex-exilado político que viveu cinco anos em Praga, me emprestou. Na época, Kundera era um autor praticamente desconhecido no Brasil, mas eu tinha a melhor recomendação possível: a de uma amigo, intelectual, conhecedor da literatura tcheca e comunista. Gostei do texto, sobretudo, por achar que ele ultrapassava os limites do puramente circunstancial. Até hoje o considero como a melhor obra que eu li de Kundera. A leitura de *A Insustentável Leveza do Ser* foi precedida por um outro clima. Havia tido

mance **A brincadeira**. Devo dizer que, esteticamente, **A Insustentável Leveza do ser** me frustrou. Na releitura do texto percebi com mais clareza o porquê da frustração: é uma obra que não surpreende, que se ajusta a um horizonte de expectativa previsível. Do ponto de vista estético, a minha tendência é valorizar as obras que ousam romper com as convenções. Do ponto de vista político, eu discordo da crítica feita por Kundera ao comunismo. Quanto aos regimes políticos e partidos comunistas do Leste europeu, encontro em Louis Althusser a expressão exata do que penso:

... se o partido se confunde praticamente com o Estado, tal como vemos nos países do Leste, não poderá contri- buir para sua destruição. Assim, pois, de modo algum, pode um partido comunista comportar-se como um **partido de governo**, similar a qualquer outro, uma vez que ser um partido de governo é ser um **partido de Estado**, o que leva inevitavelmente ou a servir ao Estado burguês ou a perpetuar o Estado da ditadura do proletariado, para cuja destruição tem, pelo contrário, a missão de contri- buir.¹

Ao explicitar esses elementos, estou assumindo que minha leitura, como toda leitura, está situada no tempo e no espaço sendo orientada por uma posição ideológica. Ela pode, no máximo, pretender ser um exercício válido de exegese da obra, mas nunca, a verdade da obra. Esta leitura é apenas uma possibilidade no processo de atribuição de sentido, um processo dialógico entre o texto e leitor, que extrapola os limites da própria obra.

A segunda parte do trabalho está mais voltada para o processo de produção de sentido. Trata-se de um esforço visando evidenciar o funcionamento do texto a nível da constituição de sentido. Estabelecido esse objetivo, recorro fundamentalmente ao texto de Wolfgang Iser "A interação do texto com o leitor", tentando realçar o modo da estrutura de comunicação dos vazios no livro e no filme. A abordagem comparativa do livro e do filme, pretende respeitar os meios específicos de expressão e de produção de sentido de cada uma das obras, colocando em evidência o processo de iluminação mútua das artes, ao discutir o problema da autonomia e da intersecção de linguagens.

ASPECTOS TEMÁTICOS DE **A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER: O LIVRO E O FILME**

Nossa leitura do livro e do filme **A insustentável leveza do ser** vai selecionar os dois principais temas trabalhados nessas obras: a crítica ao regime político e o relacionamento amoroso. Na obra de Kundera esses temas se constituem na dimensão social e individual de um problema colocado a nível filosófico-existencial: assumir ou não a plena significação das coisas (a leveza ou o peso do ser). Apesar de o texto de Kundera não incluir Sartre nas suas citações filosóficas, a questão levantada e o tratamento que ela recebe no texto, revelam uma inspiração sartriana. Assumir ou não o peso da decisão, da plena significação das coisas é uma questão que coloca o problema da escolha, questionando o lugar que o homem ocupa na história. O texto de Kundera, embora se distancie da coerência do pensamento sartriano e da opção pelo tipo de engajamento político que Sartre propõe, coloca a questão da escolha como princípio: assumir ou não a plenitude de uma decisão é um problema comum às personagens de Kundera.

AILS² foi publicado em 1983. Kundera já morava na França desde 1975 e tinha seus livros proibidos no seu país. Professor de literatura da **École Pratique de Hautes Études** em Paris, Kundera já era um intelectual respeitado na França, quando da publicação do seu livro. **AILS** faz uma crítica aos regimes comunistas da Europa central, particularmente ao da Tcheco-Eslôvaquia, colocando em evidência o episódio da invasão desse país pela União Soviética. Existe a intenção de atingir um determinado público. As características desses receptores potenciais encontram-se no interior da própria obra. Percebemos através da leitura elementos que traduzem a intenção do autor em relação à recepção do seu texto. Como toda obra, **AILS** já traz em si o seu destinatário:

Quem é o destinatário? Isto é, como se encontra o povo num determinado momento para que o relato tenha um tal conteúdo e não outro? Ou seja, o destinatário do texto não está fora dele mas dentro dele. O texto é histórico porque contém dentro de si, no seu modo de ser fei- to a aquele a quem se dirige.³

Antes de **AILS**, Kundera publicara em 1967, o romance **A brincadeira**, considerado "um dos marcos iniciais do movimento de liber-

tação que culminou na Primavera de Praga". Trata-se também de um texto de denúncia da opressão política. No entanto, pode-se observar que o destinatário em potencial que se delinea nesse texto não é o mesmo que se prefere em *AILS* e não poderia ser: trata-se de uma outra obra e de um outro momento histórico. A *brincadeira* projeta um destinatário que está sofrendo a opressão, visando despertar no mesmo um sentimento de revolta, a partir do momento em que ele se conscientize do seu papel de simples objeto, de joguete nas mãos do sistema todo poderoso: o *destinatário* é o próprio povo tcheco oprimido. Em *AILS*, o destinatário é antes de tudo o cidadão do chamado mundo capitalista ocidental, especialmente os intelectuais. O autor revela essa sua intenção no próprio modo de organização da obra: nas marcas de um discurso pretensamente intelectualizado, na escolha para personagem principal de um médico, intelectual, vítima do regime e principalmente nos comentários do *narrador-autor*.

O contexto político repressivo, totalitário, vai ser o palco onde as personagens de Kundera vão travar a luta da descoberta de si mesmas, do outro e da maneira de se relacionar com o mundo. O fio condutor desse processo de conhecimento passa pela sexualidade, pela relação a dois. Se essa relação se apresenta complicada é porque pertence à ordem social a qual deve sua existência. A análise da problemática existencial das quatro personagens, em torno das quais a história se constrói, vai permitir um melhor entendimento do problema.

Tomas é a principal personagem do romance. A sua atitude em relação à sexualidade repousa sobre o dualismo do corpo e do espírito. Através de Tomas, Kundera discute a dissociação de uma sexualidade puramente física, do amor indissolúvelmente carnal e espiritual. Observamos a personagem na sua entrega às mais diversas experiências sexuais, buscando a satisfação de um desejo corporal sem almejar a manutenção da relação com suas companheiras ocasionais. Esse comportamento de busca incessante da conquista das mais diferentes mulheres é justificado pelo narrador-autor como "um desejo de apossar-se do mundo", atuando assim o caráter libertino que as ações da personagem sugerem:

É só na sexualidade que o milionário de diferença apaixoa-se como uma coisa preciosa, que não se oferece em público e que é preciso conquistar.

Estudos (14): 93-112, dez.1992

.....
 Não era portanto, o desejo do prazer (o prazer vinha, digamos, como um prêmio extra) mas o desejo de apossar-se do mundo (de abrir com bisturi o corpo prostrado do mundo) que o levava à conquista das mulheres."

Na sexualidade se refugia portanto a diferença, a originalidade, o indivíduo. A justificativa do comportamento de Tomas passa pela ideia da impossibilidade da afirmação do homem enquanto indivíduo, numa sociedade repressiva e autoritária. A ordem social massifica, impede as manifestações individuais, invade o espaço do indivíduo e o transforma numa coisa pública. Esse processo Kundera identifica como o *Kitsch* totalitário, contra o qual suas personagens se debatem. Para escapar ao *Kitsch*, Tomas busca o inesperado, o que não está estabelecido: "aquilo que o 'eu' tem de único se esconde exatamente naquilo que o ser humano tem de imaginável"⁵. A sexualidade é vista como um refúgio para a liberdade de ser diferente. Dessa forma, Kundera amplia para o plano político-social o questionamento da ambivalência entre o amor físico e o espiritual. Através da sexualidade as personagens de Kundera revelam a forma de relacionamento com o mundo.

Tomas vive o conflito entre seus encontros amorosos ocasionais e o seu amor por Tereza, entre a amizade erótica e o amor:

Sua situação não tinha saída: aos olhos de suas amantes estava marcado pelo estigma infamante de seu amor por Tereza, aos olhos de Tereza pelos estigmas de suas aventuras com as amantes.⁶

Na relação Tomas/Tereza está colocada a questão da fidelidade. Para Tomas os seus relacionamentos ocasionais não modificam o amor que ele sente por Tereza, mas isso não significa que ele se dispusesse a aceitar que Tereza também pudesse ter outros parceiros. Embora Tereza não fosse a única amante de Tomas, ele deseja ser seu único amante. Os ciúmes que ele não entendia em Tereza, ele sentia por ela. A perspectiva de Tomas implica na posse do objeto do desejo, ele queria a garantia da fidelidade. Tereza, no entanto, tinha por si mesma feito a sua escolha. A questão da fidelidade significava para Tereza não mais a ideia de posse, mas a de entrega, a de escolha que implica recusa de muitos amantes em nome de um só. Tereza encontra a plenitude do amor no desejo de um único amante: Tomas.

Estudos (14): 93-112, dez.1992

Tereza encarna o ideal da plenitude amorosa, do desejo de encontrar no outro a sua completude. Ela não diferencia o amor, do ato de amor, daí as suas crises de ciúmes. Ela se esforça em compreender Tomas. Gostaria de poder compartilhar dos prazeres alegres do amor físico sem se mortificar pela angústia. Ela sofre com o seu ciúme mas esse sentimento é inevitável. Kundera, ao trabalhar dessa forma o sentimento do ciúme de Tereza, se aproxima do ponto de vista de Roland Barthes:

Comme jaloux, je souffre quatre fois: parce que je suis jaloux, parce que je me reproche de l'être, parce que je crains que ma jalousie ne blesse l'autre, parce que je me laisse assujettir à une banalité: je souffre d'être exclu, d'être agressif, d'être fou et d'être commun.⁷

O equilíbrio da relação Tomas/Tereza começa a ter possibilidade de existir, no momento em que Tomas assume plenamente a decisão de voltar para Praga por causa dela. Levado por Tereza, Tomas faz a sua escolha. Porém essa decisão não é suficiente para que os dois vivam a plenitude da relação. Mais uma vez o contexto político-social vai interferir diretamente na esfera do individual. A fuga para o campo, que aparece como um espaço resguardado das pressões diretas do Estado sobre o indivíduo, é que vai permitir o desabrochar do pleno encontro entre Tomas e Tereza. O campo representa o espaço de liberdade necessário para que Tomas e Tereza possam ter uma relação mais harmônica. Kundera trabalha o campo como um espaço idílico em oposição ao espaço infernal do poder comunista.

Sabina, amante de Tomas, tem em comum com ele a sua atração pelo desconhecido. Através da arte e da sexualidade, ela desafia o estabelecido:

Foi assim que comecei a pintar meu primeiro ciclo de quadros que chamei de "cenários". Está claro que ninguém podia vê-los. Seria expulsa da escola. No primeiro plano havia sempre um mundo perfeitamente realista e, um pouco mais ao fundo, como atrás da cortina rasgada do cenário de um teatro, via-se alguma coisa a mais, algo de misterioso e abstrato.⁸

Amou-o nessa noite com mais ardor que nunca, excitada com a idéia de que seria última vez. Amava-o e já estava em outro lugar, longe dali. Já ouvia soar ao longe a trombeta de ouro da traição e sabia ser incapaz de resistir a essa voz. Parecia que diante dela se abria um imenso espaço de liberdade, e essa extensão a entusiasmava. Amava Franz loucamente, cruelmente, como jamais o amara.⁹

Romper com a ordem, com o previsível, com o senso comum é o caminho que Sabina escolhe para preservar o seu espaço individual. Assim como Tomas, o seu sentimento de liberdade se confunde com a busca da originalidade que só se revela na privacidade. A citação da nota 9 refere-se ao seu último encontro com Franz, quando este lhe comunica a sua separação da mulher. A possibilidade de viver com Franz uma relação permanente, definida, assusta Sabina. Ela quer permanecer livre da escravidão das paixões, mantendo sempre o domínio de si mesma. Sabina se opõe a um tipo de relação estabelecida pela ordem social e por isso mesmo previsível. O que ela procura no seu relacionamento com Tomas é Franz é conquistar a originalidade da relação, numa forma de se relacionar que não obedeça a estereótipos, que não tenha lugar para o ciúme, que não crie laços que a privem de sua liberdade. Ao mesmo tempo Sabina se angustia com a possibilidade de solidão mas é o preço que ela paga resistindo à invasão da sua privacidade. Franz é o oposto de Sabina, o seu amor passa pelo desejo de viver junto, de ter uma vida em comum, de estabelecer uma relação permanente. Sabina não suporta o peso de uma decisão como essa e foge, mas é uma fuga que aponta para o vazão.

Franz representa o intelectual ocidental simpatizante da esquerda. Kundera o descreve como um idealista, um sonhador:

Franz achava irreal sua vida entre os livros. Aspirava a levar uma vida real, em contato com outros homens ou outras mulheres, andando com eles lado a lado, aspira a participar do clamor deles. Não se dava conta de que aquilo que julgava irreal (seu trabalho no isolamento das bibliotecas) era sua vida real, enquanto as passeatas que ele julgava reais eram apenas um espetáculo de teatro, uma dança, uma festa, em outras palavras: um sonho.¹⁰

Ao decidir assumir seu sonho, realizando uma viagem ao Camboja, Franz encontra a morte. As páginas que descrevem a expedição

dos médicos, artistas e intelectuais ocidentais ao Camboja deixam clara a posição anticomunista do autor. Significativo é o fato de Franz morrer num país comunista, "uma variante do país de Sabina, um país ocupado pelo exército comunista de um país vizinho! Um país sob o jugo da Rússia."¹¹ A morte acaba com o sonho de Franz, como acaba a felicidade de Tomas e Tereza. Todas as três personagens ousaram assumir o pleno significado das coisas, ousaram escolher, ousaram ser livres. Mas o sistema opressor não tem espaço para a felicidade. Não existe saída possível. A existência de Sabina, por sua vez, não tem substância: distante do seu país, seus amigos mortos, ela enfrenta o vazio e a solidão.

O filme *A Insustentável Leveza do Ser*, dirigido por Philip Kaufman, opera algumas mudanças no tratamento da questão política e da sexualidade. Em primeiro lugar, é interessante assinalar o trabalho de marketing que precedeu o lançamento do filme. Este é apresentado como um filme erótico com jornais e cartazes reproduzindo cenas que reforçam esse significado. Alguns cartazes apresentam o filme como "o filme erótico mais sério desde *O Último Tango em Paris*". A classificação "erótico sério" se opõe a pornográfico e visa ampliar o tipo de público que as imagens dos cartazes, por si só, já atingem. O espectador é preparado para ler no filme as marcas da sexualidade. Felizmente o filme ultrapassa o que os cartazes sugerem.

O filme surpreende pela sua beleza plástica: a beleza dos corpos das personagens, dos cenários naturais do campo, das cidades (Praga e Genebra) e até mesmo a beleza das cenas de violência da invasão russa. As imagens são plasticamente perfeitas e desempenham um papel preponderante no processo de produção de sentido. Várias são as seqüências em que o filme dispensa a expressão verbal. A economia de palavras, sobretudo quando se compara com as digressões do narrador-autor de *AIDS*, contribui para afastar a reflexão filosófica encontrada no livro. O sentido dos diferentes comportamentos das personagens não encontra uma justificativa explícita.

Embora no filme o contexto político tenha influência nas relações amorosas, ele não possui, no entanto, o mesmo grau de

intensidade que lhe atribui Kundera no livro. Enquanto neste, o regime político praticamente determina o relacionamento amoroso, no filme não existe este nível de condicionamento, dando mais amplitude para a dimensão existencial. Por outro lado, a crítica política a um regime de opressão e à invasão da Tcheco-Eslôvquia pela União Soviética não se transforma, no filme, em uma crítica ao comunismo. Ao realizar o filme, Kaufman privilegia os elementos essenciais da anedota de *AIDS*, deixando de lado os comentários do narrador, o que imprime à obra uma maior ambigüidade. A abordagem que farei, em seguida, se encarregará de mostrar os diferentes processos de constituição de sentido do filme e do livro.

OS VAZIOS E O PROCESSO DE PRODUÇÃO DE SENTIDO

A leitura do livro *A Insustentável Leveza do Ser* nos permite identificar alguns elementos básicos no processo de produção de sentido do texto, do ponto de vista da sua estruturação. Um dos fenômenos textuais fundamentais que contribui para a constituição do sentido intencionado do texto é, a meu ver, o papel do narrador. Para melhor compreensão da função do narrador no processo de sentido da obra, minha análise fundamentar-se-á no conceito de *vazio* desenvolvido por Wolfgang Iser, no seu trabalho sobre "A interação do texto com o leitor"¹².

Ao reconhecer a função comunicativa dos textos ficcionais, Iser deixa claro que as condições de interação entre os dois polos do processo de comunicação, o texto e o leitor, diferem da interação diádica. Enquanto nesta, a interação estabelece conexões pragmáticas que levam a ações, na relação texto-leitor, a interação conduz a múltiplas possibilidades de comunicação:

A indeterminação resulta da função comunicativa dos textos ficcionais e como esta função é realizada por meio das determinações formuladas no texto, esta indeterminação, à medida que textualmente "localizável", não pode deixar de ter uma estrutura. As estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios (Leerstellen) e suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam.¹³

Vemos assim que, para Iser, os vazios como estrutura do

da por um desejo de "classificar" mas sim por uma necessidade de ex por o funcionamento do texto a nível da formação de sentido.

Minha leitura do texto de Kundera foi marcada por um certo mal-estar advindo do fato de o autor estar mais preocupado com o que dizer, do que com o como dizer. O texto, logo de início, assume pretenções filosóficas, não hesitando em passar instantaneamente do discurso as idéias. A despeito das preocupações filosóficas colocadas, o texto não exigiu de mim um esforço intelectual capaz de me fazer sentir também produzindo durante o processo de leitura. Isso porque a tendência que predomina no texto é a de expor determinadas idéias fazendo com que o leitor as assimile. O texto é escrito visando prioritariamente fornecer certas respostas e exatamente por isso existe uma redução, uma simplificação dos problemas filosóficos levantados. Pode-se identificar na obra de Kundera os elementos que Iser reconhece como características do romance de tese: a regulação da conectabilidade dos esquemas textuais; a limitação do número de vazios e, por conseguinte, da atividade ideativa do leitor. Isso contribui para a sensação de pobreza do texto.

Na análise dos procedimentos básicos para a constituição do sentido intencionado do texto, destacarei aquele que, como já nos referimos anteriormente, tem uma importância fundamental: o narrador.

O eterno retorno é uma idéia misteriosa, e Nietzsche, com essa idéia, colocou muitos filósofos em dificuldade: pensar que um dia tudo vai se repetir tal como foi vivido e que essa repetição ainda vai se repetir indefinidamente! O que significa esse mito insensato? O mito eterno retorno nos diz, por negação, que a vida que vai desaparecer de uma vez por todas, e que não mais voltará, é semelhante a uma sombra, que ela é sem peso, que está morta desde hoje, e que, por mais atroz, mais bela, mais esplêndida que seja, essa beleza, esse horror, esse esplendor, não têm o mesmo sentido.¹⁶

O fragmento acima nos dá uma idéia do discurso ao narrador. Trata-se do texto de abertura da obra. O narrador evoca o mito do eterno retorno de Nietzsche, que ele associa à idéia de peso e leveza do ser, à decisão de assumir ou não a plena significação das coisas. Em quatro dos sete capítulos do livro, o procedimento de abertura é o mesmo, com o narrador discorrendo sobre temas como a dualidade do cor

texto acabam funcionando como um guia indutor da leitura do leitor. Os vazios nos textos ficcionais são elementos de interrupção da conectabilidade e sua intensificação no texto aponta para a necessidade de intensificar também a atividade ideativa do leitor no processo de combinação dos esquemas do texto. Isso resulta numa organização dos segmentos do texto que difere do princípio da **good continuation** característico dos atos diários de percepção e que se baseia na formação de uma seqüência previsível. A literatura se contrapõe a esse conceito da **good continuation**:

O fato de os vazios terem um papel importante, através da interrupção da **good continuation**, na colisão provocada por cada das imagens, significa que a vivacidade de nossa representação aumenta em proporção com o número de vazios. Não há dúvida de que também exercemos esta atividade ideativa no caso daquelas obras, cuja conexão explícita dos esquemas textuais é a **good continuation** assim garantida, que não nos incitam para novas idéias. No entanto, a observação latente destas idéias produz para menos do que no caso em que a colisão produz novas e freqüentes idéias. Daí a impressão de pobreza, oposta à viva complexidade do outro tipo de texto.¹⁴

Dessa maneira, ao se constituírem, segundo Iser, como "uma condição elementar de comunicação", os vazios podem ser usados nos textos ficcionais por modos diversos. Iser vai então identificar, dentro dos usos possíveis, três casos extremos dos modos da estrutura de comunicação dos vazios: a restrição, a introdução de vazios suplementares e a absolutização dos vazios. É o primeiro caso que vai nos interessar, o dos vazios restringidos que, segundo Iser, caracterizam o romance de tese:

No romance de tese, como paradigma da literatura didática e propagandística, por exemplo **Loss and gain** do cardenal Newman, a conectabilidade dos esquemas textuais é cuidadosamente regulada. Por isso o número de vazios é limitado e por conseguinte também a atividade de ideação do leitor. A situação que esse romance visa a transmitir é a tal ponto predeterminada que o objeto imaginário apenas se constitui.¹⁵

O interesse em analisar o modo da estrutura de comunicação dos vazios em ALLS exigiu que fosse retomado o conceito de vazios e a caracterização do romance de tese. Minha intenção não é determina

po e da alma, o anticomunismo, o conceito de **Kitsch**, de maneira que o desenvolvimento da diegese funciona como uma ilustração do discurso do narrador. As perguntas (e não são poucas) que aparecem no texto vão sendo respondidas ao nível do filosófico, do político-social e, finalmente, ao nível do "real", do quotidiano das personagens. Assim, a conexão da tabilidade dos esquemas é regulada de maneira a conduzir o leitor à posição desejada, correlacionando conteúdos com outros conteúdos através do comentário do narrador onisciente.

A narração é assumida na primeira pessoa (**eu/nós**), por um narrador que não faz parte da diegese enquanto personagem. A utilização da primeira pessoa do plural cria um elo entre o narrador e o leitor, uma espécie de cumplicidade, reforçada pelo procedimento de se dirigir diretamente ao leitor, tentando convencê-lo de uma determinada idéia:

Admito que seja, mas somente com a condição de que **ro** mântico não signifique para você uma coisa "inventada", "artificial", "sem semelhança com a vida". Porque é **as** sim mesmo que é composta a vida humana.¹⁷

A voz que diz **eu** é a do narrador-autor que se coloca claramente como criador da história:

De nada serviria o autor afirmar que seus personagens realmente existiram. Não nasceram de um corpo materno, mas de algumas palavras evocadoras ou de uma situação fundamental. Tomas nasceu de um ditado (E inmal ist Keimmal), Tereza nasceu de ruídos de seu ventre.¹⁸

Como já contei na primeira parte, quando Tereza chegou de surpresa à casa de Tomas em Prága, eles fizeram amor no mesmo dia e na mesma hora.¹⁹

E mais uma vez o vejo como me apareceu no começo desse romance. Está na janela, e olha do outro lado do **pá** tio, a parede do prédio em frente.

Ele nasceu dessa imagem. Como já disse, os personagens não nasceram de um corpo materno, como os seres vivos, mas de uma situação, uma frase, uma metáfora que contém em embrião uma possibilidade humana fundamental que o autor imagina não ter sido ainda descoberta, ou sobre a qual nada ainda foi dito de essencial.²⁰

Na terceira parte desse romance evoquei Sabina, **semi** nua, de pé, com um chapéu-coco na cabeça, ao lado de Tomas, completamente vestido. Há uma coisa que não mencionei.²¹

Observamos que o narrador-autor explicita o seu controle absoluto sobre a organização da diegese e faz questão de assumir o caráter ficcional da obra. Várias vezes ele nos lembra que Tomas, Tereza, Sabina são personagens e que estamos lendo um romance. A despeito disso, o texto não assume um caráter lúdico como acontece com várias obras de autores modernos, as do **Nouveau Roman**, por exemplo, que ao colocar em evidência os procedimentos de construção da ficção, rompem com a literaturatura de expressão e transformam o texto num verdadeiro tabuleiro de xadrez. No caso de **AILS**, o processo da construção do texto não é questionado, o que impede o rompimento com a literatura de expressão. Além do mais, na obra de Kundera, ele insiste no caráter ficcional das personagens, mas ele apresenta o mundo onde elas circulam como real. Assumir a ficção é para Kundera assumir uma virtual realidade. A costura entre o real e o ficcional passa pela verdade: o que justifica a ficção é o fato de o autor ter algo de essencial a dizer:

...eu próprio conheci e vivi todas essas situações; de nenhuma delas, no entanto, saiu o personagem que sou, eu mesmo, no meu **curriculum vitae**. Os personagens de meu romance são minhas próprias personalidades que não foram realizadas. É o que faz amá-los todos e temê-los ao mesmo tempo. Uns e outros atravessaram a fronteira que apenas me limitei a contornar. O que me atraiu essa fronteira que eles ultrapassaram (fronteira para além da qual termina o meu eu). Do outro lado começa o mistério que meu romance interroga. O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana, na armadilha em que se transformou o mundo. Chega! Voltemos a Tomas.²²

Na realidade, a "interrogação" transforma-se em resposta e a "exploração", em constatação. O desequilíbrio entre o que dizer e o como dizer, privilegiando o primeiro, favorece a estratégia de atingir mais facilmente o horizonte de expectativas do leitor. A utilização frequente de perguntas no texto permite, em princípio, uma maior participação do leitor. Segundo Iser, "esta participação é essencial para o romance de tese, bem como para os gêneros aparentados, pois só por ela o conteúdo dado tornar-se-á uma realidade para o leitor. E, no entanto, este espaço de participação deve permanecer controlado e por isso mesmo ser mínimo"²³. A regulação, o controle da perspectiva se manifes-

tam numa certa exacerbação do caráter assertivo e explicativo da linguagem:

O que é flerte? Pode-se dizer que é um comportamento que deve dar a entender que uma aproximação sexual é possível, sem que essa eventualidade possa ser entendida como uma certeza. Em outras palavras, o flerte é uma promessa de coito, mas uma promessa sem garantia.²⁴

O amor é o desejo dessa metade perdida de nós mesmos.²⁵

O que é a vertigem? O medo de cair? Mas porque sentimos vertigem num mirante cercado por uma balaustrada? A vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que mais atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrizados.²⁶

...ter compaixão (co-sentimento) é o poder viver com alguém sua infelicidade, mas é também sentir com esse alguém qualquer outra emoção: alegria, angústia, felicidade, dor.²⁷

E por que era Tomas quem atirava? Por que queria também atirar em Tereza? Porque fora ele que pusera Tereza no meio dessas mulheres. Era isso que o sonho se encarregava de revelar a Tomas já que Tereza não sabia, por si, como dizê-lo.²⁸

As citações acima fazem parte de trechos reflexivos mais ou menos longos. São asserções cuja veracidade o narrador-autor quer comprovar a partir da diegese. A tática é expor a idéia e utilizar a diegese como uma ilustração: ela se constrói em função de um dado pré-determinado. Existe uma centralização do ponto de vista no narrador-autor, quase tudo nos é passado através dele. A última citação, por exemplo, diz respeito à conclusão da explicação de um sonho de Tereza. Primeiro temos o relato do sonho e posteriormente o narrador articula a sua significação. Ele lê o sonho para o leitor, corrigindo assim possíveis desvios. A perspectiva do narrador-autor é predominante.

Os comentários do narrador-autor ocupam um lugar mais importante do que os próprios elementos da anedota. Observamos que, no que diz respeito à organização seqüencial da narrativa, o texto não obedece a uma cronologia linear, predomina a descontinuidade. O que poderia ser um elemento de intensificação dos vazios, a ruptura da ordem cronológica

ca, é atenuado pelo papel do narrador-autor. Logo no primeiro capítulo, que é o capítulo onde o caráter eminentemente narrativo do texto está mais acentuado, o leitor tem conhecimento dos principais elementos que constituem o eixo da anedota. A partir do segundo capítulo, as seqüências narrativas são mais descontínuas e os comentários do narrador-autor ocupam mais espaço.

A descontinuidade das seqüências narrativas aproxima a obra de Kundera de outros textos da literatura moderna, mas a função atribuída ao narrador, contribuindo para a restrição da polissemia, afasta a experiência literária desse autor, da essência da prática literária dos modernos.

Ao compararmos a maneira como a função do narrador, influi na constituição de sentido do texto, com a forma de organização da narrativa no filme *A Insustentável Leveza do Ser*, observamos alguns pontos que devem ser destacados.

O início do filme recorre a uma forma mais literária e narrativa de introduzir a anedota do que propriamente cinematográfica. Sobre um fundo negro destaca-se um letreiro em branco com a inscrição: "Em Praga em 1968 vivia um jovem médico". A inscrição é seguida de imagens de Tomas (o médico) no hospital. Essa inscrição funciona como uma instância narrativa. O que ela nos sugere? Em primeiro lugar, ao situar no tempo e no espaço a personagem, ela atribui um status de realidade ao que vamos assistir. A inscrição é fortemente marcada por um significado histórico: ao lermos "Praga, 1968", temos ao mesmo tempo a invasão da Tcheco-Eslôvaquia pela União Soviética, o fim da Primavera de Praga, uma inscrição fortemente conotada do ponto de vista político. A intenção do diretor é de atribuir um caráter documental, portanto verdadeiro, ao filme. Em nenhum momento ele aponta para o cunho ficcional da sua obra, como acontece no livro de Kundera.

Além dessa primeira inscrição, temos ainda mais duas, sendo que todas elas aparecem no início do filme. A segunda apresenta a principal amante de Tomas: "A mulher que melhor o compreendia era Sabina"; a terceira introduz a situação na qual ele conheceu Tereza, a mulher com quem ele viverá: "Tomas foi mandado para uma cirurgia numa pe-

quena cidade...". A partir daí, esse tipo de recurso à linguagem verbal, enquanto estrutura da narração cinematográfica, desaparece. Essas inscrições poderiam perfeitamente ser dispensadas, mas, a exigência delas demonstra como o filme está influenciado por um recurso literário que tem no texto um papel preponderante — o narrador. No filme, no entanto, não existe um discurso sobre o discurso, a história nos é dada diretamente através das imagens das personagens em ação.

Para quem primeiro leu o livro, fica do filme uma impressão de "leveza", pois nos livramos de todo o verbalismo do narrador. O filme, se comparado com o livro, intensifica os vazios permitindo ao destinatário uma atividade ideativa mais rica. Existem procedimentos que são peculiares ao processo de produção de sentido no cinema, como a seleção das imagens, o tratamento técnico, o enquadramento, a trucaagem, a seqüência das imagens, a pose das personagens, entre outros. No filme de Philip Kaufman, a articulação das seqüências se dá numa ordem cronológica, obedecendo a ligação dos acontecimentos, existindo uma única exceção que é a do deslocamento da cena final do filme. A cronologia linear valoriza a anedota, reproduzindo a noção temporal que predomina ao nível do real. Esse é mais um processo que reforça a vontade de realismo do filme. A inscrição inicial, a sintaxe narrativa linear, os cenários naturais (cenas externas rodadas em Praga e em Genebra), a trucaagem sobrepondo cenas reais da invasão de Praga a cenas fictícias, são recursos que denotam a intenção de produzir o *effet du réel* a que Barthes se refere. Observando a cena da invasão vemos claramente como isso acontece. Antes da cena do filme, vale a pena reproduzir um dos trechos do livro que trata da invasão:

Tereza gastou centenas de filmes tirando fotos. Distribuiu mais ou menos a metade a jornalistas estrangeiros sob a forma de rolos a serem revelados (a fronteira estava sempre aberta, jornalistas chegavam do exterior pelo menos para entrar e sair, e aceitavam, agradecidos, qualquer documentação). Muitas dessas fotos foram publicadas pela imprensa ocidental: nelas se viam tanques, punhos ameaçadores, prédios destruídos, mortos cobertos com uma bandeira tricolor ensangüentada, jovens de moto que a toda velocidade circulavam em torno dos tanques agitando bandeiras tchecas na ponta de longas varas, e meninas muito jovens, com minissaias incríveis

mente curtas, que provocam os infelizes soldados russos, sexualmente famintos, beijando às suas vistas transeuntes desconhecidos. A invasão russa, repitamos, não foi somente uma tragédia, foi também uma festa de ódio repleta de uma estranha euforia que hoje parece inexplicável.²⁹

Estamos diante de um texto que trabalha no sentido de *subjetivar* a visualização do verbal. A descrição das fotos impulsiona a formação de imagens por parte do leitor, o incita a visualizar cenas. O narrador-autor não se limita a descrever a invasão, ele finaliza a menção das imagens atribuindo às mesmas, um determinado sentido. No caso do filme, a cena da invasão é uma das mais belas e fortes. A função de cenas reais e fictícias reforça o caráter documental, cria a impressão de que estamos diante de uma realidade. A sucessividade da linguagem literária é substituída por uma percepção sintética das imagens. Como observa Rudolf Arnheim, "as palavras fazem o melhor que podem para fornecer as peças de uma imagem adequada, e a imagem proporciona uma sinopse intuitiva da estrutura global."³⁰ Essa percepção mais globalizante que as artes visuais proporcionam, faz com que a cena da invasão no filme tenha mais impacto. É interessante notar como, nesse momento, não há recurso à linguagem verbal, ficando o espectador exposto às imagens e ao "clic" da máquina fotográfica. As linguagens da fotografia e do cinema se encontram. Um momento exemplar dessa intersecção de linguagens: um oficial russo aponta seu revólver para Tereza e olha para a câmera, transformando o espectador em alvo desse olhar, em vítima da violência. Esse olhar da personagem direto na câmera não pode se dar no cinema sem afetar o que Barthes chama de "effet du réel". Para este autor, na fotografia isso é possível porque ela é, segundo o senso comum, o *analogon* da realidade. Olhar a câmera é para Barthes um dos elementos que distingue a fotografia do cinema:

... il n'est pas exclu qu'un sujet photographié vous regarde — C'est-à-dire regarde l'objectif: la direction du regard (on pourrait dire: son adresse) n'est pas pertinente en photographie. Elle l'est au cinéma, où il est interdit à l'acteur de regarder la caméra, c'est-à-dire le spectateur. Je ne suis pas loin de considérer cette interdiction comme le trait distinctif du cinéma. Cet art coupe le regard en deux: l'un de

nous deux regarde l'autre, il ne fait que cela: il a le droit et le devoir de le regarder; l'autre ne regarde jamais: il regarde tout sauf moi. Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film serait perdu.³¹

Ao incorporar a linguagem da fotografia, o filme está ampliando a sua possibilidade de produzir sentido. A personagem pode olhar direto nos olhos do espectador porque nesse momento é, supostamente, a objetiva e não a câmera que capta o seu olhar. O espaço ficcional penetra, por esse artifício, no espaço real do espectador como um simulacro da própria invasão que está sendo mostrada: assim se impõe o sentido da violência.

Uma outra seqüência importante do filme trabalha essa perspectiva da intersecção das linguagens. Trata-se da série de fotos que Sabina e Tereza tiram uma da outra. Também nessa seqüência, enquanto as fotos estão sendo tiradas, não há nenhuma interferência da linguagem verbal, só o ruído do "clic" da máquina e as imagens dos corpos das mulheres. Mas, a beleza da cena está no olhar de cada uma delas: um olhar que provoca a atividade imaginativa do espectador. Esta seqüência pode ser tomada como um belo exemplo do processo de "mise en abîme" da linguagem. No livro de Kundera não há descrição dos corpos nem dos olhares, o autor se limita a caracterizar a situação em si e o sentimento de cada uma das personagens:

Sabina tirou-lhe a máquina das mãos para que pudesse despir-se. Tereza estava de pé, nua e desarmada diante dela. Literalmente desarmada porque privada de sua máquina da qual se servia para dissimular o rosto e em que ainda há pouco ela focalizava Sabina. Estava amarela de raiva e da amante de Tomas. Essa docilidade a excitava. Quem dera que esses segundos em que estava nua em frente de Sabina não terminassem nunca!

Acho que Sabina também sentia o encantamento insólito dessa situação em que tinha diante de si a mulher de seu amante, estranhamente dócil e tímida. Apoiou duas ou três vezes o botão da máquina, e depois, como que amedrontada com esse encantamento, e para dissipá-lo rapidamente, riu alto. Tereza fez a mesma coisa, e as duas se vestiram.³²

No trecho citado acima, o autor, embora se refira à fotografia, não explora o processo de visualização, privilegiando a adjetivação, recurso próprio do literário: a situação é descrita

como "encantamento insólito"; as personagens estão "desarmadas", "tímidas", "dóceis", "excitadas", "amedrontadas". O filme consegue, somente através de imagens, recriar o clima do romance, enriquecendo-o no que concerne à beleza estética e à multiplicidade de sentido. A experiência estética do filme torna-se mais agradável pelo fato de o processo de constituição de sentido ser mais harmônico na relação forma/conteúdo.

De todo modo, gostaria de assinalar que a leitura do livro e do filme são experiências que não se excluem mas que se complementam. Elas estão inter-relacionadas e se influenciam mutuamente. Impossível reler AILS depois de ter assistido o filme, sem estabelecer um diálogo entre as duas obras. Na verdade, é impossível usufruir de qualquer obra de arte sem reinscrevê-la, conscientemente ou não, no circuito da produção cultural onde o diálogo é sempre reinaugurado.

R É S U M É

Ce travail a l'intention de repérer quelques éléments de l'attribution et de la production de sens d'une oeuvre, à partir de la lecture du livre de Milan Kundera *L'insoutenable légèreté de l'être* et du film homonyme de Philip Kaufman. On étudie, ici, les principaux aspects thématiques et les éléments structuraux essentiels de la production de sens de ces oeuvres. La lecture est conçue en tant que processus temporel, spatial et marqué par l'idéologie. Son caractère dialogique permet l'interaction entre auteur et lecteur dans la production et attribution de sens.

NOTAS

- 1 Louis Althusser. *Aparelhos ideológicos de estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p.121.
- 2 Milan Kundera. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. A partir de agora, neste texto, **AILS**.
- 3 Marilena Chauí. Sobre o conceito de história e obra. Seminário da FUNARTE, 1980. datil. p.2.
- 4 Milan Kundera, op. cit., p.201.
- 5 Id., *ibid.*, p. 200.
- 6 Id., *ibid.*, p.29.
- 7 Roland Barthes. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977. p.173.

- 8 Milan Kundera, op. cit., p.69.
- 9 Id., *ibid.*, p.122.
- 10 Id., *ibid.*, p.105.
- 11 Id., *ibid.*, p.261.
- 12 Wolfgang Iser. A interação do texto com o leitor. In: Luiz Costa Lima (org.) *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.83-132.
- 13 Id., *ibid.*, p.106.
- 14 Id., *ibid.*, p.114.
- 15 Id., *ibid.*, p.115.
- 16 Milan Kundera, op. cit., p.9.
- 17 Id., *ibid.*, p.57-8.
- 18 Id., *ibid.*, p.45.
- 19 Id., *ibid.*, p.177.
- 20 Id., *ibid.*, p.221.
- 21 Id., *ibid.*, p.249.
- 22 Id., *ibid.*, p.222.
- 23 Wolfgang Iser, op. cit., p.115.
- 24 Milan Kundera, op. cit., p.145-6.
- 25 Id., *ibid.*, p.240.
- 26 Id., *ibid.*, p.65.
- 27 Id., *ibid.*, p.26.
- 28 Id., *ibid.*, p.63.
- 29 Id., *ibid.*, p.73.
- 30 Rudolf Arnheim. A duplicidade da mente; a intuição e o intelecto. In: _____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- 31 Roland Barthes. *Droit dans les yeux*. In: _____. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982. p.282.
- 32 Milan Kundera, op. cit., p.71-2.

NOS TERRITÓRIOS DA LÍNGUA
(LINGÜÍSTICA HISTÓRICA E FILOLOGIA HOJE:
REDEFININDO FRONTEIRAS)

Rosa Virgínia Mattos e Silva
Universidade Federal da Bahia/CNPq

Para o Professor Celso Cunha,
in memoriam.

R E S U M O

Este texto, originalmente apresentado na Mesa Redonda sobre **Estudos Filológicos do III Encontro de Ecdótica e Crítica Genética**, realizado em João Pessoa, em outubro de 1991, trata dos percursos entrecruzados, por vezes antagônicos, da Filologia e da Lingüística, a partir do século XIX, que tendem a encontrar-se na Lingüística Histórica de hoje, já que correntes dominantes da Lingüística Contemporânea, como a Sociolingüística e a sintaxe gerativa diacrônica, voltam-se aos textos do passado, assim como às variações da oralidade do presente, para melhor compreender e interpretar a mudança lingüística. Procura ainda este texto deslocar essa questão central para o âmbito da tradição luso-brasileira dos estudos filológicos e lingüísticos.

0. DEDICATÓRIA

Ao propor este tema para a Mesa Redonda sobre **Estudos Filológicos no III Encontro de Ecdótica e Crítica Genética** tive em mente o professor Celso Ferreira da Cunha — a quem dedico este pequeno texto — que reunia no trabalho de filólogo o seu saber de lingüista. Para começar, cito a passagem seguinte do final do seu rico ensaio **Sig nificância e movência na poesia trovadoresca; questões de crítica textual**:

A filologia, mesmo entendida na acepção restrita de crítica textual, sempre se beneficiou dos progressos da lingüística, sendo de admitir a recíproca, principalmente no que se refere à lingüística diacrônica. (1985:88)

Este ponto de vista ele retoma ao iniciar **Sobre o texto e a interpretação das cantigas de Martin Codax**, publicado em 1986. A partir daí tecerei a minha trama pelos caminhos entrecruzados da filologia e da lingüística.

1. PRELIMINARES: O PONTO DO QUAL COLOCO O MEU OLHAR

Vivemos neste instante presente em um mundo que se quer, ideo logicamente, sem fronteiras. Ao mesmo tempo em que se cria uma nova ide ologia para isso, outras fronteiras de natureza diversas, como sejam as étnicas, ressurgem. Esse paradoxo da atualidade política parecerá a nós compreensível, já que as identidades e definições se fazem necessárias para marcarmos diferenças, essenciais tanto aos indivíduos como aos po vos ou nações, admitindo-se, contudo, como possível — talvez no plano das utopias — um universo sem fronteiras, 'universal', portanto.

Situação análoga vemos ocorrer nos territórios das ciências e, dentre elas — é o que interessa aqui — nas ciências que tratam da lin guagem verbal humana. Ao mesmo tempo em que a interdisciplinaridade se evidencia como essencial, para uma compreensão globalizante do fenômeno, a identidade ou autonomia dos diversificados campos em que se podem definir, delimitar os territórios da língua se tornam também indispensá veis. Nesse movimento dialético ressalta-se, portanto, a necessidade de recortar campos científicos autônomos, que vemos se multiplicarem no âmbito das ciências da linguagem, e, por outro lado, se instaura também a necessidade do olhar recíproco para melhor ver, ouvir, sentir, expli citar e explicar o objeto que se busca — apreensão e compreensão da mul tificetada linguagem verbal humana.

Nesta exposição tratarei, fundamentalmente, das intenções da filologia e da lingüística, que constituíam um todo uno, em certo momen to da história, mas desconhecera-se posteriormente. Em outras pala vras: filólogos e lingüistas, em territórios com fronteiras, por vezes entrincheiradas, consideram desnecessário conhecer os campos pelos quais palmilharam, cada um aperfeiçoando as suas especialidades. Crise de identidade, por certo. Mas sobretudo, crise de crescimento positivo, já que novos paradigmas científicos, indubitavelmente enriquecedores, se delinearão e se definirão nas ciências que tratam da linguagem nos cem últimos anos.

Antes de voltar ao problema colocado, considero oportuno me identificar, definir para o público deste Encontro, constituído princí palmente, suponho, de pesquisadores e professores em áreas de literatu

ra, enquanto eu, por outros territórios da língua, trato com a lin güística e sua aplicação à língua portuguesa em algumas das suas mani festações.

Creio que a coordenadora do Encontro, quando me convidou, sa bia que, nas minhas origens de pesquisadora da língua portuguesa enve redei, por uma década, pelas trilhas da ecdótica, realizando edições críticas de textos medievais portugueses — como colaboradora de Nelson Rossi na edição do Livro das Aves (1965), na edição do Segundo Livro dos Diálogos de São Gregório - Vida de São Bento, minha dissertação de mestrado e, posteriormente, na edição de A mais antiga versão portu gue sa dos Quatro livros dos diálogos de São Gregório (1971), minha tese de doutoramento. Por essa via, não me sinto uma completa estranha ao ninho deste Encontro.

De antemão, contudo, tenho de confessar, de público, que meu palmilhar pela ecdótica recobria, desde então, outro alvo: a história da língua portuguesa, campo em que tenho procurado sementar, decididamen te, a partir de 1979, quando retomei um trabalho interrompido em 1971 e que só veio a público em 1989, as Estruturas trecentistas. Nele pro curei externar um desejo que aflorou já quando elaborava, ainda na licenciatura, a edição do Livros das Aves: fazer uma descrição sincrô nica de um corpus do período arcaico da língua, para melhor perceber o funcionamento estrutural do português nesse período e a partir daí os seus caminhos de mudança.

Por essa confissão, pode-se ver que no meu trabalho filolo gia e lingüística se entrecruzaram. Ecdótica, ou seja, crítica textual e descrição sincrônica, são, respectivamente, tipos de trabalho defini dores da filologia, desde sua origem plurissecular e da lingüística deste século. Como numa descrição sincrônica sobre dados de um estágio passado da língua não pude me furtar ao confronto com outras sincro nias extremas — o latim e o português contemporâneo — encontrei-me, portanto, no campo da chamada lingüística diacrônica ou, numa designa ção mais abrangente, da lingüística histórica.

Nesses últimos anos tenho perseguido os caminhos de mudanças sintático-semânticas em curso no período arcaico, relacionando-as com o português contemporâneo e, inevitavelmente, quando necessário e pos

sível, voltando-me para o latim. Assim diria que, na atualidade, tenho percorrido o campo da lingüística histórica no seu sentido estrito (como procurei definir em artigo de 1988), ou seja, o da mudança lingüística no tempo real da língua portuguesa. Permito-me esclarecer que uso aqui 'tempo real' no conceituação laboviana (1968, 1982), que se opõe ao 'tempo presente', isto é, a diacronia sincrônica, observável na sucessão geracional, própria à sociolingüística contemporânea.

Definido assim o ponto do qual coloco o meu olhar, julgo poder voltar ao tema central desta exposição: a intersecção entre filologia e lingüística.

2. FILOGIA, LINGÜÍSTICA HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA: UM ESBOÇO DE SUAS EM CRUZILHADAS

Tenho sido levada a refletir, também nesses últimos anos, e a externar-me sobre esse tema (1980/1, 1983, 1988, 1990), por sentir que, no percurso de um pesquisador, se torna enriquecedor, e quase inevitável, buscar entender como se constitui o campo científico sobre o qual labuta. Voltar a isso, neste momento, torna-se motivador, sobretudo, por poder ter a oportunidade de ver essa questão discutida entre aqueles que trabalham com o que chamarei de 'crítica textual', numa compreensão que engloba tanto os que fazem ecdótica como os que fazem crítica genética ou, nas palavras de Ivo Castro, **crítica textual antiga e crítica textual moderna** — ele próprio trabalhador nos dois campos — como definidas na sua conferência, no ano passado, no IX Congresso da Associação de Lingüística e Filologia da América Latina (ALFAL):

Distinguem-se as duas quanto ao objeto, dedicando-se a crítica textual moderna ao estudo de originais de autor e do dossier de ante-textos, o que a insere no campo cronológico das literaturas modernas, já que são os escritores dos séculos XIX e XX (e muito raros os de épocas anteriores) que nos legaram tais tipos de documentos, enquanto a crítica textual antiga continua a ocupar-se, como faz há bastante tempo, de textos removidos da forma autoral por minuciosas operações de cópia, cujas sucessivas atualizações procura identificar e neutralizar. (1990: 3)

Assim a crítica textual antiga aspira a reconstituir originais, em geral, perdidos e a moderna se interessa por um fenômeno impossível de ser captado pela primeira, ou seja, a cronologia e o processo da gênese do texto.

Não me deterei, contudo, sobre a crítica genética, gostaria até de ver discutido por outros mais competentes se aceitam que a crítica genética seja hoje uma nova vertente da antiga filologia. Detemo-me-ei, portanto, na concepção clássica quanto à filologia e do seu encontro e desencontro com a lingüística a partir do século XIX.

Se remormos, embora brevemente, e nos restringindo ao mundo ocidental, o percurso da reflexão sobre a linguagem verbal humana, recordaremos que, da Grécia clássica ao século XIX, o estudo sobre a linguagem humana seguiu três claras vias: a da reflexão sobre o fenômeno no conjunto de uma reflexão filosófica, iniciada, sobretudo, por Platão (séc. V-IV a.C.), fundamento inicial de uma filosofia da linguagem; de busca de um método para a reconstrução dos grandes textos do passado grego pelos alexandrinos (séc. III-II a.C.), origem remota da filologia; e a do estabelecimento de uma canônica gramatical, também sobre o grego e em Alexandria, com Dionísio da Trácia (séc. I a.C.). Esta via lançou as bases da gramática prescritiva, a chamada gramática tradicional, fundada na língua escrita e nela privilegiados os textos exemplares da literatura, o que foi muito apropriadamente denominado por John Lyons (1979:9) como o "erro clássico" que até hoje marca, definitivamente, o ensino gramatical, entendido como "arte de escrever e falar corretamente".

Há unanimidade, rara coisa, tanto nos historiadores da filologia como nos historiadores da lingüística em que é no correr do século XIX que se estabelece uma metodologia rigorosa, de caráter científico, de origem alemã, tanto no âmbito da secular filologia como na lingüística que começa a definir-se.

Na filologia, graças a seu deslocamento dos textos da antiguidade para os medievais, dos quais encontravam então nas buscas dos arquivos muitas versões variantes, fundou-se com Lachmann uma rigorosa **ars crítica**, que tem se mantido, apesar da esperada reação, que veio com Bédier, nos neolachmanianos ou translachmanianos. Na lingüística,

com o grande projeto dos comparativistas para estabelecer as relações de parentesco ou genética entre as línguas da Europa e da Ásia. Bernard Cerquiglini, no seu recente livro **Éloge de la variante; histoire critique de la philologie**, destaca com muita propriedade (e me permiti traduzir):

A unidade epistemológica marca esses anos; enquanto os lingüistas classificam de maneira enfim correta certas línguas indo-europeias e se impunham como tarefa reconstruir, tal como o paleontólogo a **Ursprache** primordial e perfeita, os filólogos adotavam um método racional de classificação dos manuscritos favorecendo a reconstrução do **Urtext** arquetípico: (1989:75)

Se enfim se pode dizer sem grandes riscos de recusa, que a filologia se estabelece como ciência nos meados do século XIX, o despontar da lingüística como ciência naquele século, pode ser e é contestado.

Há os que defendem, como Bernard Pottier, no dicionário que coordenou, tal como os estruturalistas em geral, que a lingüística científica se define com Ferdinand de Saussure, e se opõe ao caráter normativo tanto da gramática como da filologia, e ao caráter comparativo dos indo-europeístas "que não se interessam pela língua, mas pelas línguas e suas interrelações" (POTTIER, 1973: s.v. **Linguistique**).

Entretanto se pode, de outro lado, defender que a filologia gerou a lingüística "sem a qual o documento (trabalhado pelo filólogo) se tornaria letra morta", como bem diz Bertil Malmberg (1966:7) no seu manual **Les nouvelles tendances de la linguistique**. Se se pode contestar com facilidade que os comparativistas não fazem nascer a lingüística, com o argumento antes referido de Pottier, já que não se interessavam por uma teoria da língua, mas sim pelas relações entre as línguas, o mesmo não ocorre se se considerar que, com os neogramáticos das últimas décadas do séc. XIX, já se propõe uma teoria da língua.

É verdade que os que defendem a posição tal como a de Pottier recusam, de fato, que uma teoria da mudança lingüística, como o é a dos neogramáticos, seja uma teoria da língua. Os neogramáticos, contudo, não eram nem prescritivos, como os gramáticos e filólogos, nem comparativistas, como os indo-europeístas, eram, continuando a glosar a definição de lingüística do referido dicionário, 'científicos' e se ocuparam da língua

É verdade que vista a língua no seu processo de constituição histórica. Poderia portanto concluir, com certa segurança, que a primeira teoria científica da língua é uma teoria de lingüística histórica. Fica assim colocada na cena a lingüística histórica, que é o ponto de interseção entre filologia e lingüística.

O embate epistemológico, no campo da lingüística, que se seguiu quando despontava o nosso século é por demais conhecido. A ruptura ou revolução paradigmática saussureana, em relação ao denominado historicismo do século XIX, retira do plano hegemônico a centenária filologia e a lingüística histórica que despontava. A "aparente aporia" como, mais tarde, em excelente ensaio de 1958 — **Sincronia, diacronia e história** — analisa Eugênio Coseriu (1973:11) a dicotomia saussureana sincronia e diacronia, fundada na **langue**, sistema abstrato, estático e sincronico e na **parole**, não-sistêmica e dinâmica, colocou na sombra o constituir-se diacrônico do fenômeno lingüístico, e, conseqüentemente, descolheu a filologia. Posição teórica que só veio a ser consistentemente questionada a partir dos meados do século XX, mas segue hegemônica, poderia dizer, até hoje, apesar das contestações fundamentadas da filologia diacrônica e do estruturalismo funcionalista, em geral, e, atualmente, da sociolingüística e da recente sintaxe diacrônica paramétrica dos gerativistas.

Não é sem razão, portanto, que Luis Michelena, indo-europeísta e especialista da língua vasca diz, em artigo de 1971, republicado em 1985 (que me permito traduzir):

Este [O diacronista] ocupa no mundo ou mundinho lingüístico atual uma posição modesta, mas também, talvez por isso mesmo, segura e não de todo desagradável: alheado faz tempo dos centros do poder, se vê também apartado de suas tentações... Teve que aceitar a prioridade legal da descrição sobre a história; resignou-se a não ser tudo, muito menos o primeiro, mas sim uma parte secundária e subalterna. (1985:55-56)

Por esse esboço histórico, pode-se perceber que, desde o início deste século, passam a ter fronteiras bem definidas o campo da filologia, o da lingüística histórica e o da lingüística. A ordem em que colocamos os três campos de trabalho tem não só uma razão histórico-cronológica, como vimos, mas também uma razão, natural, porque

é, de fato, na lingüística histórica que filologia e lingüística se en-
tre cruzam.

Pode-se dizer, de uma maneira geral, que a letra e o tempo, ou seja, a escrita e a historicidade separaram a filologia da lingüística, a partir dos estruturalismos. Esta última se centra na voz. Há prioridade da manifestação oral da língua, na busca da depreensão do sistema, entre os estruturalistas ou da "grammar" dos gerativistas, abstratos ambos — sistema e "grammar" — por definição, portanto, a-históricos. Os territórios assim definidos, delimitaram fronteiras intransponíveis.

Raros são os cientistas da linguagem que em si conjugamos dois campos. Não nos esqueçamos, contudo, que um exemplo estelar do contrário está em Roman Jakobson e a isso se refere Celso Cunha, valendo repeti-lo aqui:

Sabemos todos que Roman Jakobson, o lingüista de horizontes infinitos e o filólogo da magistral edição crítica do Slovo ("La geste du Prince Igor"), gosta de repetir a sua paráfrase do 'homo sum' de Terêncio: 'Linguista sum; lingüistici nihil a me alienum puto': (1986:65)

Pela história que todos conhecemos, sabemos também que casos que tais são excepcionais. O labor do filólogo e o do lingüista, por seus objetivos distintos, objetos próprios, teoria e metodologias específicas levaram cada um a se alhear, alienar, parafraseando Jakobson, do outro e a malhar, concentradamente, o trigo de sua seara de investigação. Especializou-se às últimas conseqüências, chegando ao ponto em que os discursos metalingüísticos de uns e outros, apoiados também numa radicalização de natureza ideológica, certamente, tornaram-nos estrangeiros, portadores de 'idiomas' que uns e outros não traduzem.

Que a filologia hoje possa passar sem a lingüística, não é, contudo, posição unânime. Basta ler os artigos de Celso Cunha, referidos no início desta exposição e o de Luciana Picchio **O método filológico; comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários** (1979:211-235). Pelo lado da lingüística, tanto a sociolingüística como o gerativismo atual, orientações hegemônicas na lingüística contemporânea, não recusam os dados históricos.

A sociolingüística porque, trabalhando com mudanças no tempo

aparente, precisa de dados da história da língua, pelo menos para decidir-se em certas situações da sua prática; como seja decidir se uma variação etária sincrônica documentada em uma língua é 'variação estável' ou 'mudança em curso'. São palavras de W. Labov, o lingüista chefe da sociolingüística americana:

Alguns informações históricas, não importa o quanto limitada da seja, é necessária para definir decisivamente a possibilidade de ser ou não estável no tempo a gradação etária observada: (1982:31)

Mais fundamental, para o que vimos discutindo, é, entretanto, o postulado laboviano, formulado no "princípio da uniformidade" ao afirmar que o conhecimento das realidades **in praesentia** abre caminho para melhor compreensão de fenômenos passados e o conhecimento de fenômenos da atualidade. Com isso reentram os dados da história das línguas na teoria sociolingüística. Sobre essa aliança entre análise sincrônica e diacrônica diz o próprio Labov:

...é orientada para um tipo de teoria que equilibraria a balança entre explicação histórica e sincrônica, corrigindo o viés a-histórico da lingüística geral do séc.XX: (1982:21)

Por sua vez, os mais recentes modelos gerativistas que operam com mudança sintática, reconhecem a importância dos dados históricos trabalhados pela filologia, como argumento também necessário para a elaboração da teoria, para informarem sobre mudanças possíveis e possíveis na gramática das línguas.

O capítulo preliminar de David Lightfoot nos seus **Principles of diachronic syntax** (1979:4-10) é claramente revelador de que, nos tempos que ocorrem, os territórios intransponíveis da filologia e da lingüística, definidos nos começos deste século, se tornam ultrapassáveis neste fim de primeiro século em que se definiu a lingüística como ciência, pela necessidade de dados da história das línguas para legitimar argumentações da teoria.

Está, portanto, na lingüística histórica, no seu sentido estrito, ou seja, aquela que estuda o constituir-se das línguas no tempo, o ponto de encontro ou reencontro da filologia e da lingüística na atualidade.

3. LINGÜÍSTICA HISTÓRICA E FILOLOGIA: AQUI E AGORA

Ao iniciar este último item, considereí oportuno retomar o que Mattoso Câmara Jr. apresenta no seu conhecido **Dicionário**, no verbo **Filologia**, em que cita Leite de Vasconcelos. O polígrafo lusitano do princípio deste século, que conduziu para o oral os estudos da língua portuguesa, como iniciador da dialectologia sobre o português e que também foi filólogo, editor de textos medievais diz, segundo o verbete de Mattoso Câmara Jr.:

Há um sentido mais lato para a filologia, muito generalizado em português; assim Leite Vasconcelos entende por **filologia** portuguesa 'O estudo da nossa língua em toda a sua plenitude e o dos textos em prosa e verso, que servem para a documentar'; o que vem a ser o estudo **lingüístico**, especialmente diacrónico localizado no exame dos textos escritos em vez da pesquisa na língua oral por **inquérito** com informantes.

Pode-se dizer que, até a década de sessenta, é essa a concepção básica vigente quanto ao conceito de filologia, não só em Portugal e, por herança, no Brasil. Pode-se também dizer que a introdução, aqui das disciplinas **Lingüística** e **Teoria da Literatura**, na grade curricular das licenciaturas em Letras em 1963, institucionalizou orientações teóricas próprias às ciências da linguagem no século XX, quer as que tratam da língua, **stricto sensu**, quer as que tratam da manifestação escrita literária. Com isso os campos da **lingüística** e da **filologia** ficaram delimitados, excluídos, no âmbito universitário, ocorrendo o mesmo entre a filologia e os estudos teóricos da literatura.

Concentrando-me na interrelação filologia e lingüística, no Brasil contemporâneo, meta deste texto, e sem a pretensão de esgotar a questão, limitar-me-ei ao âmbito acadêmico, porque é dele, nessas últimas décadas, que emana a maioria das pesquisas na área das Letras.

As teorias lingüísticas do século XX entraram, em geral, nos estudos sistemáticos das universidades brasileiras pela via das cátedras de Filologia e Língua Portuguesa, também das de Filologia Românica, pelos meados deste século, até se definir, como matéria à parte a Lingüística. Inevitavelmente, vários professores de filologia e língua portuguesa, também pesquisadores, conjugavam na docência e na sua prática

ca de investigador a filologia e a lingüística. Tenho, como exemplos paradigmáticos dessa realidade, por ordem cronológica de sua atuação: Serafim da Silva Neto, Celso Cunha e Nelson Rossi. Esses nossos mestres, ao mesmo tempo que praticaram a filologia, atuaram em um campo em que a oralidade é a base, a dialectologia, é claro que com pesos diferentes na atividade de cada um, não só pelas opções individuais, mas também pelo momento diferenciado em que atuaram. Nelson Rossi dedicou-se, sobretudo, à dialectologia; Celso Cunha, sobretudo filólogo e Serafim da Silva Neto, o mestre de todos, fazia o apostolado da dialectologia e produzia no Brasil a lingüística românica da época, além da atividade na edição de textos medievais portugueses. Produto de todo esse labor é a sua **História da língua portuguesa** de 1952, ainda única, pela sua concepção globalizante, não esquecendo, entretanto, no mesmo campo, a obra mais específica de 1975, de Mattoso Câmara Jr. — **História e estrutura da língua portuguesa** e a síntese de 1982, de Paul Teyssier.

Os três mestres mencionados como exemplo — Serafim da Silva Neto, Celso Cunha e Nelson Rossi — enquadraram-se, portanto, na concepção de 'filologia portuguesa' como definida por Leite de Vasconcelos. Reúnem, em seus trabalhos, as tarefas de filólogos e de lingüista de seu tempo. Como eles, outros poderiam ser citados, como Antonio Houaiss — um dos homenageados deste **Encontro** — que, embora não nos estritos limites acadêmicos, tem se dedicado a tarefas de filólogo e de lingüista, tanto nas edições de textos modernos, como nos seus trabalhos de fonética e lexicografia.

Figuras como essas, tal como a de Jakobson, já antes referido, que em si conjugam filologia e lingüística, já não se fazem mais. Mas muitos fazem filologia e outros tantos, lingüística e cada vez mais numerosos. Os cursos de pós-graduação em Letras, instaurados na década de 70, têm o mérito de ter possibilitado a multiplicação das investigações na área das Letras, no seu sentido amplo, mas dificilmente se entrecruzam filologia e lingüística na formação de filólogos e de lingüistas, aqui e nos tempos que correm.

A especialização em um campo é sempre um aperfeiçoamento, por outro lado pode ser um viés negativo, porque relega a possibilidade de interlocação que, em certos aspectos do percurso sobre a língua, se

faz extremamente significativa, mesmo indispensável. A formação lingüística para quem hoje trabalha com textos do passado e quer explorar os fatos lingüísticos desses textos é o único caminho para se quebrar a tradição de análise histórica das línguas do tipo atomístico oitocentista, modelado nas chamadas **Gramáticas históricas**. Por outro lado, a formação filológica só pode enriquecer e melhorar formar a quem, na lingüística, trabalha o campo da lingüística histórica com dados do 'tempo real'.

Assim o reencontrar-se desses dois campos de saber só poderá ser essencial para o aperfeiçoamento do que produzem tanto filólogos como lingüistas, sobretudo aqueles que fazem lingüística histórica. Os currículos acadêmicos, principalmente os dos cursos de pós-graduação, deveriam criar condições para esse reencontro, além de outros mecanismos, menos sistêmicos, como congressos e encontros interdisciplinares, na área de Letras.

É possível que, nestes anos marcados por revisões conceituais e novas práticas de ação, venhamos todos a ver e viver um novo caminho da filologia e da lingüística, enriquecidas por suas experiências recentes e suas especificidades que se desenvolveram no decorrer dessas décadas de caminhos paralelos.

Retomo aqui, para finalizar, um ponto que coloquei no texto sobre o estado da questão da lingüística histórica e seus reflexos nos estudos históricos do português no grupo de trabalho sobre o tema no IX Congresso da ALFAL, há um ano: é tempo de os pesquisadores no sentido de nos estudos históricos da língua portuguesa pensarem no sentido de que, conjugando-se os saberes de filólogos e lingüistas, é possível de finirem-se trilhas para uma nova história da língua portuguesa, enriquecida pelos avanços teóricos e metodológicos, demonstrados nas pesquisas já realizadas e em realização, na segunda metade deste século.

Será essa mais uma utopia de fim de milênio? Discutamos!

R E S U M É

Ce texte, présenté originalement à l'occasion d'une Table Ronde sur les **Etudes Philologiques** de la III^e Rencontre d'Ecotique et de Critique Génétique tenue à João Pessoa, en octobre 1991, traite des chemins croisés, parfois

antagoniques, parcourus par la Philologie et la Linguistique, à partir du XIX^e siècle. Ceux-ci tendent à se rencontrer dans la Linguistique Historique d'aujourd'hui, étant donné que les courants qui dominent la Linguistique contemporaine, comme la Sociolinguistique et la syntaxe générative diachronique, se tournent vers les textes du passé ainsi que vers les variations de l'oralité du présent, afin de mieux comprendre et interpréter le changement linguistique. Ce texte cherche encore à déplacer cette question centrale vers le domaine de la tradition luso-brésillienne des études philologiques et linguistiques.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO, I. (1990) "Enquanto os escritores escreverem...; situação da crítica textual moderna": Conferência plenária, no IX Congresso da ALFAL, Campinas (SP). mimeo. 65p.
- CERQUIGLIANI, B. (1990) **Eloge de la variante; histoire critique de la philologie**. Paris: Seuil.
- COSERIU, E. (1973) **Sincronia, diacronia e historia; el problema del cambio lingüístico**. Madrid: Gredos.
- CUNHA, C. (1985) **Significância e movimento na poesia trovadoresca** que toos de crítica textual. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. (1986) Sobre o texto e a interpretação das Cantigas de Martin Codax. In: ACTES du Colloque de Critique Textuelle Portugaise. Paris: Centre Cultural Portugais. p.65-83.
- LABOV, W: (1982) In: LEHMANN, W., MALKIEL, Y. (eds.) **Perspectives on historical linguistics**. Amsterdam/Philadelphia: JB Publishing Company. p.17-92.
- LIGHTFOOT, D. (1979) **Principles of diachronic syntax**. Cambridge: C.U.P.
- LYONS, J. (1979) **Introdução à lingüística teórica**. São Paulo: C.E.N.
- MALMBERG, B. (1966) **Nouvelles tendances de la linguistique**. Paris: P.U.F.
- MATOS E SILVA, R. V. (1971) **A mais antiga versão portuguesa dos 'Quatro livros dos Dialogos de S. Gregorio'**. São Paulo: U.S.P. Tese de Doutorado. mimeo. (Aceita para publicação pela IN-CM, Lisboa).
- _____. (1981/1982) Sobre a mudança lingüística; uma revisão histórica. **Boletim de Filologia XXVI**, p.83-99, Lisboa.
- _____. (1983) Reencontro da filologia e da lingüística nos estudos diacrônicos. **Linguagem**, n.1, p.74-82, Rio de Janeiro.
- _____. (1988) Fluxo e refluxo; uma retrospectiva da lingüística histórica no Brasil. **D.E.L.T.A.**, n.4, v.1, p.85-113, São Paulo.
- _____. (1989) **Estruturas trecentistas; elementos para uma gramática**

- tica do português arcaico. Lisboa: IN-CM.
- MATTOS E SILVA, R.V. (1990) "Teorias e métodos da lingüística histórica contemporânea aplicada ao português". Comunicação apresentada ao IX CONGRESSO DA ALFAL, Campinas, mimeo. 18p.
- MATTOSO CÂMARA JR., J. (s.d.) Dicionário de filologia e gramática. 4.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: G. Ozon.
- _____. (1975) História e estrutura da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Padrao.
- MICHELENA, L. (1985) Lengua e historia. Madrid: Paraninfo (Colección Filológica).
- SILVA NETO, S. (1952) História da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Livros de Portugal.
- PICCHIO, L. (1979) O método filológico: comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários. In: A LIÇÃO do texto. Lisboa: Edições 70.
- POTTIER, B. (org.) (1973) Le langage. Paris: C.E.P.L. (Les dictionnaires de savoir moderne).
- ROSSI, N. (1965) Livro das Aves; edição crítica. Rio de Janeiro: I. N.L.
- TEYSSIER, P. (1982) História da língua portuguesa. Lisboa: Sá da Costa.
- WEINREICH, A., LABOV, W., HERZOG, M. (1968) Empirical foundations for a theory of language change. In: LEHMAN, W., MALKIEL, Y. (eds.) Directions for historical linguistics. Austin: University of Texas. p.95-195.

DIVERSIDADE E ENSINO DO PORTUGUÊS

(Reflexões sobre o ensino-aprendizagem da língua materna no 10 grau)

Suzana Alice Marcelino Cardoso
Universidade Federal da Bahia

R E S U M O

O artigo trata da variação na língua portuguesa e de suas implicações no ensino-aprendizagem do vernáculo. Discute os conceitos de diversidade e unidade e examina o comportamento da escola em relação ao ensino da língua materna, tendo em vista o entendimento da língua como instrumento social de comunicação. Aborda dificuldades para o ensino decorrentes da diversidade de usos da língua e conclui apresentando alguns encaminhamentos.

1 UM SENTIDO DE ESCOLA

Lugar de aprendizagem formal, a escola torna-se ponto de convergência onde se reúnem duas formas de conhecimento — o sistematicamente apreendido e o naturalmente presente em cada um dos que a frequentam — que devem passar a conviver num processo de interrelacionamento e mútua complementação. Quero referir-me, mais explicitamente, aos dois conceitos de cultura, ou às duas formas de cultura que, presentes no dia-a-dia da escola, não podem ser tratadas de maneira isolada. Se, de um lado, compete ao ensino sistemático a transmissão da ciência, construída ao longo dos séculos, e dos bens culturais, que marcam a história dos povos, definindo os processos e os diferentes graus de civilização, por outro, cabe-lhe a importante missão de preservar a cultura da sociedade em que se insere, tomada no seu sentido mais amplo. Assim, a escola é lugar de socialização e de partilha do conhecimento; lugar onde se geram mudanças com vistas a transformar a sociedade; lugar onde se constrói a promoção do cidadão; mas é, também, o lu-

gar onde o respeito à identidade cultural do aluno e a preocupação em preservar o seu conhecimento acumulado através do processo natural de transmissão pela família e pela comunidade, com a qual convive, se constituem em prioridades.

Nessa perspectiva de entendimento da escola insere-se também uma compreensão do ensino da língua materna. Chegamos à escola falando a língua portuguesa, *uma* enquanto sistema, mas *pluríuma*, enquanto realidades distintas conforme os falantes. A reflexão sistemática sobre a língua e a apresentação de padrões definidos por uma norma, nem sempre coincidente com a posta em uso por aquela população escolar, se põem em contacto com a realidade lingüística do estudante, ou melhor, com as realidades lingüísticas e, muitas vezes, esse *encontro*, tal como o encontro das duas formas de cultura, não consegue dar-se de modo a promover o enriquecimento, mas configura-se, em certos casos, como forma de esmagamento das individualidades e das regionalidades ou, até mesmo, de opressão social.

Neste artigo procuro, a partir de conceito de língua e do entendimento da variação lingüística, discutir a relação entre diversidade e ensino do vernáculo, apontando alguns pontos de estrangulamento e levantando questões que visam a encaminhar soluções.

2 UM CONCEITO DE LÍNGUA

Tomada na sua generalidade, qualquer língua, e não especificamente a língua portuguesa, é um instrumento social de comunicação que tem uma continuidade no tempo e no espaço.

Enquanto *continuidade histórica*, a língua que falamos hoje identifica-se como língua portuguesa, do mesmo modo como língua portuguesa foi aquela usada por Caminha para escrever a carta sobre o descobrimento do Brasil ao rei Dom Manuel ou aquela que falaram os nossos antepassados dos mais diferentes séculos, escrita a partir do séc. XIII. Dessa forma, se lermos um trecho da Carta de Caminha, como este que a inicia

Posto que o capitam moor desta vossa frota e asy os outros capitães eschepuam a vossa alteza a noua do achamento desta vossa terra noua que se ora nesta navegação achou, non leixarey tam bem de dar disso minha comta a vossa alteza asy como málhor poder ainda que pertã o bem contar e falar o saiba pior que todos fazer.

ou se tomarmos, por exemplo, do *Almanach O MALHO*, de 1921, o texto publicitário "Pequenos descuidos, grandes males", que vem reproduzido à diante, dois comentários, de imediato, podem ser feitos.

Primeiro, reconhecemos, em ambos os textos, a mesma língua que falamos hoje; segundo, verificamos que há, em cada um deles, certos usos lingüísticos que não se encontram numa carta nem em texto publicitário da atualidade. Concluímos, porém, reafirmando que em qualquer caso estamos diante de texto em língua portuguesa. A língua é, pois, essa continuidade histórica que, no curso do tempo, adquire novas formas, novos sentidos e o que era exceção torna-se uso geral, e o que se podia considerar desvio da norma passa a ser a própria norma.

Se de um lado a língua caracteriza-se por ser uma continuidade no tempo, por outro, define-se como instrumento social de comunicação, mais especificamente, um código, um sistema de sinais organizados que servem a uma coletividade. Como sistema social de comunicação a língua possui regras que nascem e se desenvolvem com os indivíduos da própria comunidade. A criança onde quer que seja criada, onde quer que se desenvolva, onde passar os seus primeiros anos, aí ela aprenderá naturalmente a falar uma língua que será, obviamente, aquela da coletividade à qual se acha incorporada. A criança fala, o adulto fala, todos se entendem porque há regras de comportamento lingüístico que os falantes de cada comunidade têm internalizadas e automaticamente as manipulam. Assim, a criança não precisa ter consciência de que mãe é do gênero gramatical feminino para que ela diga *minha mãe*, ou saber que a unidade se pede com *o* ou *um* e a pluralidade com *os* ou *dois*, *três*, *muitos*, etc. Dessa forma a criança fala e se deixa entender, o adulto escolarizado ou não também é entendido. Mesmo quando procedem à criação de formas que se afastam do uso geral mas se pautam por mode

Pequenos descuidos, grandes males

Se estaes com

Tosse, Falta de ar,
Catarrho, Defluxo,
Corysa, Dores no
peito, Asthma, Dôr
nos ouvidos, Dôr
na garganta, Cale-
fríos, Rouqui d'ã o,
Influenza, Grippe
Resfriamentos, Co-
queluche. Constipa-
ções.

um só vidro do

PEITORAL

Não deixeis hoje o que amanhã será tarde para fazer. Uma simples constipação é um grande calminho para a tuberculose. Usa o

Peitoral Marinho



MARINHO

fará pelos vossos pulmões o mesmo que faz um exercito pela sua patria.

Lembrae-vos de que o

PEITORAL

MARINHO

é o mais energetico dos tonicos dos pulmões — pôde ser usado por creanças e adultos; no lar onde elle existe não entra a tuberculose pulmonar.

los existentes na língua — como nos casos de as crianças dizemem *fazi*, por fiz, tomando como paradigma *parti* — mesmo nesses casos estão dan do mostra de que seguem a gramática da língua, o que prova que todo fa lante domina o conjunto de regras que definem a estrutura da sua lín gua vernácula e independentemente de qualquer aprendizado sistemático.

3 UNIDADE E DIVERSIDADE DA LÍNGUA

Instrumento de comunicação de uma sociedade, a língua ca racteriza-se pela *unidade* que permite que identifiquemos, por exemplo, como *Língua portuguesa* a que se fala no Brasil, a que se fala em Portu gal, a que se fala nos cinco países africanos — Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde, Príncipe e São Tomé — exatamente porque a pesar das divergências que entre os usuários desses países possam exis tir, a estrutura da língua é a mesma, isto é, aquele conjunto de regras internalizadas e de comportamentos lingüísticos são os mesmos. Os li mites geográficos não impedem a integração lingüística, do mesmo modo como a unidade geográfica não condiciona a unidade lingüística. Se fa lamos da *unidade* entre países distintos, com mais propriedade podemos falar da *unidade* da língua portuguesa no Brasil que se reflete na vas tidão do nosso território.

Nada obstante o que foi afirmado em relação à unidade, po demos e devemos reconhecer que se configura e se registra uma *diversi dade* de usos. Com isso estamos querendo dizer que se falamos todos os brasileiros — ou quase todos, pelo menos, presentemente, a maioria — a língua portuguesa, não a fallamos do mesmo modo, isto é, em meio ao domínio dessa estrutura comum temos as particularidades de cada região, de cada falante.

Assim, nos deparamos com diferenças diatópicas, as que marcam as peculiaridades de uma região para outra e fazem do adágio *ca da terra tem seu uso, cada roca tem seu fuso* uma realidade. Se no Bra sil compramos *meias*, tomamos café numa *xicara*, pegamos o *trem* ou um *ô nibus* desejamos a [*felisidad*], ou a [*felisidad*] de alguém, em Portu

gal compraríamos **peúgas**, usaríamos uma **chávena**, pegaríamos o **comboio** ou o **autocarro** e sentiríamos a [**flisiddã**] de alguém. Do mesmo modo, no Brasil, num lugar se rala a mandioca no **rodete**, noutra no **bolínho** ou num **caititu**; numa parte se olha a **sinaleira**, noutras o **semáforo**, o **farol**; numa região se [**koxta**] a [**kaxni**], noutra se [**koxta**] a [**kaxni**].

Às vezes, porém, e num mesmo espaço geográfico nos deparamos com diferenças de uso da língua que resultam da variação de idade dos falantes. Sucede, pois, que numa família, onde todos vivem em conjunto e na mesma cidade e até sendo possuidores do mesmo grau de escolaridade, observamos diferenças lingüísticas. Os mais idosos podem ler ainda a **gazeta** em lugar do **jornal**, olhar os **reclames** das revistas e não as **propagandas**, ver acesos os **reflectores** da Fonte Nova e não os **refletores** e gostam dessas **cousas** e não dessas **coisas**. Os de meia idade acham a vida **bacana**, os mais jovens já a consideram **massa** ou **vão ao cinema** os primeiros e os últimos **pegam uma tela**. Há, pois, um outro nível de diversidade que se observa, aquela decorrente da diferença de idade, a variação etária.

Encontra-se, entretanto, o falante que se identifica com outro do ponto de vista da área geográfica de onde se originam e onde vivem e também por serem da mesma idade, mas que apresentam entre si características específicas e peculiares a cada um. Por exemplo, diria um: **depois nós vamos, preciso comprar carvão, tenho o nariz inflado; a que outro ocorreria com adepois nós vai, preciso comprar cravão, tenho a venta inchada**. Nesse caso, a coincidência geográfica e etária se contraporiam a diferença sócio-cultural, estrática, que explicaria os diferentes comportamentos lingüísticos desses dois falantes tomados para exemplificação.

Por fim, num mesmo falante registram-se diferenças que decorrem da natureza e do momento da sua elocução, das circunstâncias em que se desenvolve o seu discurso ou, ainda, do maior ou menor grau de formalismo que queira imprimir à sua fala. São as diferenças dialetais que fazem do falante, um enquanto pessoa, multidialetal enquanto usuário de uma língua, capaz de expressar-se diferentemente, mas do

tado da possibilidade de elaborar do ponto de vista lingüístico a síntese de todas essas variações de que é portador e emissor.

Dentro, pois, da unidade que caracteriza uma língua, que está presente no português do Brasil, nós nos deparamos com a intensa variedade que se esboça tanto a nível diatópico, com as variações geográficas, como a nível etário, com os resultados da contraposição de idades e de épocas, como ainda resultante dos diferentes graus de escolaridade do falante ou de sua integração sócio-cultural, as diferenças diastráticas, e, finalmente, a síntese da variação que se opera num único e mesmo falante com as diferenças diafásicas.

4 A ESCOLA E O ENSINO DA LÍNGUA

Do quadro rapidamente delineado, conclui-se que uma língua é dotada de unidade que lhe assegura a identidade com o que se fala e se faz nos diferentes países que a adotam, mas também é marcada pela diversidade determinada por um conjunto de variações, nos mais diferentes níveis, que se registra nos distintos pontos onde é falada e nos diferentes usuários. Diante disso põem-se, pelo menos, duas questões: 1. Diante da diversidade da língua, que modalidade é a correta? 2. Se é diversa, que variedade de uso deve ser ensinada?

A função da língua é a comunicação dentro de uma coletividade, de uma sociedade. Ora, desde que a língua preencha essa função, ela está, digamos assim, correta. Do ponto de vista lingüístico o conceito de correção está vinculado ao conceito de funcionalidade. Se a língua cumpre o seu papel — e o papel da língua é a comunicação —, ela está correta. A noção de *exco*, porém, não é de natureza lingüística **stricto sensu** mas de caráter social. O *exco* resulta de um julgamento social, do fato de a sociedade avaliar o falante levando em conta uma determinada variedade de uso da língua socialmente prestigiada em confronto com outra estigmatizada, marcada, olhada com certo viés negativo. A noção de *exco* torna-se, pois, uma noção de caráter social e não lingüístico. É fácil demonstrar-se isso.

Há tempos atrás não se ouvia dizer pego ou pego, mas sem pre pegado. Ora, dizer-se pego ou pego naquela época seria exco por que a coletividade repelia essa manifestação do falante por tratar-se de uma exceção dentro da regra de comportamento lingüístico da comunidade naquele então. Hoje observa-se que tal uso vem-se generalizando, atingindo os quatro cantos do país, as diferentes faixas etárias e os diferentes estratos socio-culturais. Assim, dizer-se, hoje, pego ou pego vem se constituindo na regra e a quase exceção passa a ser pega do.

Vemos, pois, que para a lingüística não se apresenta o certo verus o errado, mas a norma ou as normas dentro de uma coletividade, porque as línguas se transformam ao longo do tempo e nos diferentes espaços geográficos. Os usos que num dado momento se apresentam como diferentes, convertem-se depois em genéricos e do domínio de todos. Esse aspecto da diversidade da língua deve ser enfocado pela escola de modo a levar o aluno, através da modalidade de língua que caracteriza o seu uso, a melhor compreender a sociedade em que vive, o que ela espera, do ponto de vista lingüístico, de cada um dos falantes, o que podemos fazer como usuários dessa ou daquela variedade do português e, finalmente, como devemos comportar-nos diante das variedades do português. Fica clara, porém, a noção de que todas as modalidades de uso da língua são lingüisticamente aceitáveis e, por isso, corretas. A distinção que entre elas se faz é de cunho exclusivamente social e quem estigmatiza as diversas variedades da língua é a própria sociedade que manifesta a sua preferência por uma das modalidades e a sua repulsa por outras.

Se é, porém, diversa, que modalidade de uso ensinar? Eis a questão que se coloca e para cuja resposta uma preliminar se faz necessária: qual a função da escola em relação ao ensino da língua? A indagação de tal natureza pode-se responder de forma muito objetiva.

A função da escola é não inibir o uso da língua. Chegando-se à escola falando a língua, com um domínio significativo de sua es

trutura e do seu vocabulário básico, com capacidade para o pleno exercício da comunicação. Muitas vezes, porém, sucede que se vai encontrar na escola a responsável pela retração do falante no uso do vernáculo. E isso por que? Primeiro porque a escola tem valorizado a expressão escrita e desprestigiado a expressão oral. O estudante chega capacitado a expressar-se oralmente e é submetido ao silêncio na busca da aquisição da expressão escrita através da qual passará a ser testado e terá valorizada a sua capacidade de uso da língua. Disso decorre que o falante pode entrar num processo de inibição, para não dizer de castração da sua capacidade criadora, simplesmente porque não domina a modalidade escrita. Com isso estamos querendo dizer que é preciso valorizarem-se, na escola, os procedimentos que levam o estudante a expressar-se também através do discurso oral. Se ele fala, se exercita a sua capacidade de expressão oral será muito mais fácil chegar ao domínio da escrita e do manuseio de sua estrutura específica.

Uma segunda função da escola é identificar a diversidade de falantes que nela exista, tomar consciência dos diferentes usuários da língua com as suas variedades de falas e dar a cada um a possibilidade de dominar e manejar o dialeto de prestígio social naquela comunidade, para que se evite a discriminação determinada por fatores de natureza lingüística e possa a escola exercer o seu verdadeiro papel de socializadora do conhecimento e dos processos de educação.

Posta essa preliminar, retomemos a indagação: Se a língua se apresenta diversificada, que modalidade de uso deve ser ensinada na escola? Ou, em outras palavras, se do ponto de vista lingüístico não existe o exco qual a função da escola no que se refere ao ensino da língua materna?

Instrumento social de comunicação a língua está profundamente ligada à vida de cada indivíduo e à realidade da sociedade em que esses mesmos indivíduos se inserem. Por outro lado, a realidade social mostra a diversidade no domínio dos bens de cultura, de que resulta o fato de determinados hábitos, por razões as mais diversas, se sobreponem a outros, do mesmo modo que, entre as diferentes modalidades

des de uso da língua uma delas se destaca das demais por escolha ou por aceitação da própria comunidade. Assim, dentre as diferentes variedades da língua portuguesa uma delas se tornou de maior prestígio social e tem servido de base à descrição das gramáticas normativas, das gramáticas escolares que, na sua maioria, se prendem quase exclusivamente a essa modalidade de uso e deixam ao largo a diversidade que de fato existe.

À escola cumprirá, pois, dar a todos os estudantes:

a) A noção da pluralidade de manifestações da língua, deixando claro que ninguém será relegado nem preterido na escola em razão do dialeto que fala pois todas as modalidades de uso são legítimas, todas preenchem a função precípua da língua de permitir a comunicação.

b) A capacidade de usar o dialeto de maior prestígio social para que não haja possibilidade de discriminação a partir dos diferentes usos da língua e para que todo cidadão tenha os mesmos direitos, inclusive esse de poder usar a modalidade de prestígio social da língua portuguesa.

A escola, sem inibir o falante de qualquer dialeto, deve levá-lo a entender que, dentre todas as formas de manifestação da língua vernácula que fala, há a sua e há também aquele tida como de prestígio, com a qual deve familiarizar-se e da qual deve obter o domínio para sua total integração na sociedade.

5 DIFICULDADES PARA O ENSINO DECORRENTES DA DIVERSIDADE DA LÍNGUA

Em primeiro lugar estão as dificuldades relacionadas com a formação do professor. É preciso dar ao professor uma formação mais ampla que lhe permita visualizar a língua não apenas como um conjunto de regras postas nas gramáticas normativas mas que se lhe dê a noção clara do papel social de uma língua, da flexibilidade de sua estrutura e da variação de formas que nela se pode registrar. Se o professor tem a abertura para tais questões, ele saberá, sem dúvida, conviver com a realidade díspare que se lhe apresenta na escola onde as crian-

ças são portadoras, muitas vezes, de diferentes dialetos, provêm de famílias com variado grau de escolaridade ou pertencem a estratos sociais diferenciados. Preparar bem o professor deve ser função do Estado para que se possa desenvolver um processo educacional altamente qualificado e rentável. A primeira dificuldade se põe, assim, a nível da relação Estado-sociedade.

Em segundo lugar estão dificuldades intrínsecas ao exercício do magistério propriamente, ou seja, aquelas que o professor, de fato, encontra na sala de aula e com elas se depara, a saber:

a) A existência numa mesma sala de portadores de diferentes dialetos. Se isso ocorre, em lugar de se constituir em dificuldade de deve ser aproveitado para através da manifestação de cada um mostrar-se que a língua, que é a mesma para todos, assume diferenças muito marcantes em cada falante. Demonstrar, a partir daí e a nível do léxico, da morfologia, da sintaxe, da pronúncia que existem diferentes modos de dizer-se uma mesma coisa na língua portuguesa, salientando que há um uso mais geral — identificado como língua padrão — que está no domínio de grupos mais articulados naquela coletividade e que a integração com tais grupos passa, necessariamente, pelo domínio da modalidade de uso da língua que os caracteriza.

b) Dificuldades decorrentes da relação entre o código oral e o código escrito. A escrita preserva a língua como um objeto inanimado, retratado numa determinada época, quando sabemos que a língua vive, de fato, na fala de cada indivíduo e por isso ela é dinâmica, fértil em criatividade e capaz de transformar-se sempre que haja impulsionos que a isso a conduzam. A escrita fossiliza a língua, como se fosse um momento de fotografia que se fixa e se toma no tempo. Por isso não há, nem pode haver, um paralelismo perfeito entre o uso oral da língua e a sua modalidade escrita. Exemplos dessa assimetria são, entre outros:

1. A existência de fonemas para os quais não há uma representação própria na escrita: diz-se *minha [tia]* e *minha [tia]* e escreve-se da mesma forma *tia; [mã, Mã]* e *[mã, Mã]* e grafa-se sempre *manhã*.

2. A presença de fonemas na realização oral ausentes da escrita: *atroz*, que assim sempre se escreve, mas que admite realizações tais como [a,xos], [a,xois], [a,xoiʃ], para só mostrar a variação do segmento final.

3. O fato de uma mesma realização ser representada por diferentes letras - [s], representado por s (*teso*), ss (*passat*), c (*cela*), ç (*cabeça*) - e de uma mesma letra corresponder a diferentes fonemas - x que representa [z] (*exaustão*), [ʃ] (*xarope*), [ks] (*fixo*).

Fatos de tal natureza vão explicar determinados erros de ortografia em que incorrem estudantes e que são, na verdade, uma decorrência inevitável da não possibilidade de o código escrito retratar todas as variáveis que estão na língua e de os estudantes, em processo de aprendizagem da escrita, interpretarem tais casos como aqueles da regra geral em que cada fonema vem representado por uma letra específica. Assim, o aprendiz da ortografia pode escrever: **talveis, jove, ou joveim, uzoio e também zoio, cadera**, mas dificilmente escreverá **de por dei** em que o fonema [i] tem um valor funcional.

Os casos arrolados nesse item (b) resultam, na sua maioria, do caráter convencional dos sinais ortográficos, da não integral correspondência entre os fonemas de uma língua e as letras do alfabeto que os representam, e, por fim, do fato de não ser a escrita um espelho da fala (salvo nos casos de transcrição fonética), mas um processo de recodificação, como muitos outros, que apresenta certo grau de articulação entre os sinais de que dispõe o código, permitindo que se faça com apenas 23 letras um número infinito de palavras.

6 "E AGORA, JOSÉ?" (HÁ DE SE PERGUNTAR COM O POETA) O QUE FAZER?

Tenho a impressão de que a primeira coisa é trazer-se o professorado para uma discussão dos problemas gerais com vistas a um repensar dos métodos de ensino e de alfabetização. Tentar, por outro lado, fazer circular um tipo de publicação que coloque postulados o quais que possam, sem buscar padronizar e sem tolher a criatividade do

professor, orientar a implementação de uma nova visão dos fatos no ensino da língua portuguesa, enfatizando-se, de forma generalizada, na escola, o hábito da leitura, e não se deixando levar exclusivamente pela preocupação com questões gramaticais. Por reconhecer ser a leitura fundamental ao ensino, o professor deve levar o aluno a que leia, e leia bem, não apenas o que de perto interessa especificamente ao seu curso, mas também que o estimule a todo tipo de leitura, desde enunciação de questões e problemas de outras matérias até os textos de caráter mais geral e informativos. Por fim, fazer com que a escola tenha consciência de que trabalha com estudantes falantes de diferentes modalidades de uso do português, sob pena de levar alunos que falam dialetos estigmatizados ou de menor prestígio social a serem mal compreendidos pela própria escola que pode vir a tratar muitos dos seus erros de ortografia como resultantes de deficiências auditivas ou motoras quando, na verdade, são resultantes de uma não interpretação, pela própria escola do contato entre o dialeto do aluno, o dialeto de sua comunidade, e aquele de mais prestígio que a escola lhe tenta passar.

Gostaria, para concluir, de deixar claro que é preciso reformular a escola, é preciso reformar os métodos de ensino, mas sobretudo é preciso não se perder de vista que não basta criar-se uma nova concepção na escola e nos professores, é preciso também reformular o pensamento dos órgãos governamentais responsáveis pela educação neste país.

NOTA

A minha participação em dois encontros com professores do 1º grau, quando lhes falei sobre "A unidade e a diversidade da língua portuguesa e o ensino do vernáculo no 1º grau" (Seminário do Programa de Capacitação Profissional da Secretaria Municipal de Educação de Salvador) e "A diversidade lingüística e o ensino da língua materna" (I Encontro de Alfabetização - Universidade Estadual de Feira de Santana), motivaram e justificam essas "reflexões".

R E S U M É

Ce travail aborde la variation de la langue portugaise et ses implications dans l'enseignement-apprentissage. Il approfondit les concepts de diversité et d'unité et le rôle de l'école dans l'enseignement de la langue maternelle en considérant la langue comme instrument social de communication. Il aborde les difficultés d'enseignement dues à la diversité d'emplois de la langue et conclut en présentant quelques pistes de travail.

RESENHA

MUSSA, Alberto Baeta Neves. **O papel das línguas africanas na história do português do Brasil.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1991 (Dissertação de Mestrado).

Resenhada por: Josane Moreira de Oliveira
Universidade Federal da Bahia

Esta dissertação de MUSSA discute o conceito de criouliização dentro de uma teoria geral da mudança lingüística, propondo soluções para problemas diacrônicos do português do Brasil e observando o processo histórico de assimilação lingüística do escravo negro. O autor aborda não só o aspecto lingüístico da influência das línguas africanas na formação do português do Brasil, mas também o papel sócio-lingüístico-histórico que desempenharam no âmbito temporal dos séculos XVI a XIX.

Inicialmente o autor menciona os principais autores e os textos de maior repercussão que tratam dessa questão. São eles:

a. MENDONÇA e RAIMUNDO, que deram o primeiro tratamento amplo ao problema, dizendo que a causa da diferenciação lingüística entre Portugal e Brasil foi a influência das línguas africanas, sobretudo o **kimbundu** e o **yoruba**;

b. SILVA NETO, MELO e ELIA, para os quais não houve uma influência africana, mas um abastardamento (criouliização) do português pelos africanos. Eles admitem uma continuidade lingüística dos falares crioulos em área rural brasileira e acreditam ter sido o português europeu o ideal lingüístico da população mestiça;

c. RÉVAH, para quem, sendo a deriva das línguas a única causa das mudanças lingüísticas, as transformações sofridas pelo português do Brasil tiveram origem na pouca instrução da população rural portuguesa, que se expandiram entre mestiços e negros até atingirem os brancos;

d. CÂMARA JR., que aceita a influência do português crioulo no português do Brasil, embora esse fato tenha apenas acelerado as derivas do português, não ultrapassando as possibilidades estruturais do sistema;

e. CASTRO, que conclui por um nivelamento sucessivo entre os dialetos africanos e o português do Brasil, não considerando, todavia, a existência de crioulos e supondo ter sofrido esse nivelamento interfe-rências sociais;

f. GUY, que defende ter havido um crioulo português no período colonial que se descrioulizou com o tempo, mas que deixou marcas;

g. NARO, que descarta a hipótese da criouliização do português do Brasil, que teria sofrido mudanças naturais;

h. HOLM, que acredita ter havido um crioulo de base portuguesa no Brasil-colônia que não encontrou condições adequadas para se difundir.

Com a revisão da literatura, o autor constatou que se buscou explicar os fenômenos diacrônicos identificando-se uma causa única, que seria ou a criouliização ou a evolução natural, esta envolvendo o conceito de deriva e aquela um conceito qualitativo de crioulo.

Em seguida, MUSSA apresenta alguns fundamentos conceituais que utiliza no decorrer da dissertação.

Quando ao conceito de língua, ele retoma as dicotomias LÍNGUA/FALA e COMPETÊNCIA/ DESEMPENHO de SAUSSURE e CHOMSKY, respectivamente, e propõe dois conceitos axiomáticos de língua: a **língua stricto sensu** e a **língua lato sensu**.

A **língua stricto sensu** se define como o conhecimento particular da linguagem possuído por um indivíduo que o capacita a produzir e a entender enunciados de fala, ou seja, é a "competência" chomskyana.

A **língua lato sensu** se define como o juízo histórico-cultural de um grupo de falantes que se auto-reconhecem de uma comunidade lingüística, ou seja, é o somatório das línguas **stricto sensu**.

Ao discutir a natureza da história da língua, o autor aceita a teoria de ANDERSEN, que diz que o falante reelabora suas regras ou reestabelece seus parâmetros no curso da sua vida. Assim, ele postula que a história da **língua stricto sensu** é a mutação formal que se dá através da interação do falante com outros usos da linguagem, seja na aquisição, seja posteriormente e que a história da **língua lato sensu** é não só o produto das mudanças **stricto sensu**, mas também as mudanças histórico-sociais

que condicionam o grau de coesão entre a competência adquirida de um falante e a dos outros falantes.

Desprezando o conceito de causa em lingüística histórica, por implicar a causalidade em previsibilidade única e infalível, o que é impossível na língua tanto **lato sensu** como **stricto sensu** e por ser ainda esta última um processo de gênese e não de mudança, pois é adquirida, o autor defende que se podem determinar fatores que possibilitam as mudanças e aponta duas condições gerais para a mudança: o grau relativo de **indeterminação** em cada unidade lingüística superficial relativamente à sua possível interpretação profunda e o grau relativo de **variação** entre as formas superficiais geradas pela competência.

Numa revisão da história da mudança lingüística, MUSSA retoma os neogramáticos, para os quais, centrados no nível fonológico, as causas da mudança seriam a tendência ao menor esforço, os condicionamentos fonéticos, a tendência a adaptar a fala individual à dos outros indivíduos, os empréstimos e a analogia. Ele destaca que PAUL já reconhece a **indeterminação** na língua, que possibilita a aquisição de gramáticas diferentes pelos indivíduos, e a variação existente no uso da língua e que MEILLET adianta o conceito de deriva, que vai dominar o pensamento diacrônico subsequente, postulando a ligação entre o fenômeno da mudança e fenômenos socioculturais.

Mencionando os estruturalistas, ele conclui que se limitam a aspectos exclusivamente internos da língua, explicando que esta sofre mudanças porque, enquanto sistema funcional, precisa alcançar o máximo de rendimento com o mínimo de custo, isto é, a mudança decorre da autorregulação do sistema, que busca sempre a sua otimização.

O autor apresenta também a postura de COSERIU, que, contrariamente aos estruturalistas, assume que a mudança lingüística não tem uma causa única, uma vez que é um fato cultural e humano e não está no plano dos fenômenos naturais. Para COSERIU, a condição geral das mudanças é a variação dentro do sistema resultante de diferentes intenções ou necessidades expressivas dos falantes.

Já os sociolingüistas acham que a mudança lingüística decorre unicamente da variação socialmente condicionada. A crítica que o autor lhes faz é a de que esse modelo prevê que os falantes dirijam a sua fa-

la num dado sentido em função dos parâmetros sociais, quando, na verdade, esses parâmetros sociolingüísticos se somam aos fatores de ordem mais especificamente lingüística como condicionantes e não como causa da mudança. Além disso, a sociolingüística não caracteriza a operação mental pela qual um falante adota uma variante e não outra.

Assim, MUSSA exalta a contribuição da teoria gerativa da mudança lingüística ao descrever como esta acontece na competência dos falantes, isto é, ao propor uma descrição da mudança na língua **stricto sensu**.

Conciliando, enfim, todas as conquistas teóricas no sentido de se construir um saber lingüístico acumulado para a teoria da mudança, o autor lista alguns pontos fundamentais, que constituem a base teórica do seu raciocínio diacrônico:

- a. a consideração da variação superficial, característica da língua **lato sensu** e consequência da natureza da linguagem, cujo nível de descrição é a língua **stricto sensu**;
- b. a possibilidade de indeterminação nas formas superficiais;
- c. a existência de um grau de opacidade tolerável para as formas de superfície;
- d. a existência não de causas da mudança, mas de condições presentes durante a aquisição da língua **stricto sensu**;
- e. a não-direcionalidade formal da mudança;
- f. a não-arbitrariedade das mudanças, de onde advém o conceito de deriva das línguas;
- g. existência de fatores condicionantes sociais, estilísticos, programáticos, funcionais, "substratais", que intensificam a variação e fixam os limites possíveis às mudanças;
- h. a estratificação da competência, que mostra que muitas das diferenças entre as gramáticas residem no fato de que um dado aspecto é estrutural em umas e adaptativo em outras.

Discutindo, a seguir, o problema do relacionamento genético entre as línguas, MUSSA diz que o que de fato constitui lingüisticamente um relacionamento genético é a existência de correspondências fonéticas regulares entre um grupo razoavelmente amplo de morfemas gram

ticais e lexicais de línguas diferentes, cuja formalização se dá através dos processos fonológicos naturais encontráveis sincronicamente em qualquer língua humana.

Para ele, a existência de correspondências fonéticas óbvias e regulares é típica não só do fenômeno de ramificação das línguas, mas também de outros fenômenos históricos como a criouliização e o contato de línguas, cujos efeitos podem ser formalizados da mesma maneira. Assim, com base nas propriedades puramente formais do relacionamento genético, não se pode decidir por uma situação histórica de criouliização ou ramificação, pois falta a caracterização externa dos fenômenos de mudança.

Para definir pidgins e crioulos, o autor mostra que há dois processos de gênese lingüística: o da criouliização e o da evolução natural. A criouliização seria o processo histórico onde se dá a aprendizagem de uma segunda língua por adultos, que se transmite posteriormente de pais para filhos.

Ele mostra que quanto à natureza não há diferença entre o aprendiz de uma segunda língua e a pidginização. Trata-se de adultos falantes de uma ou mais línguas que aprendem um outro idioma. O que os difere é o grau de proficiência dos falantes, o que decorre de fatores externos.

Resumindo, o crioulo é um conceito histórico e não lingüístico que se define como uma língua natural **lato sensu** aprendida por crianças cujos modelos de uso da língua são o desempenho de falantes não-nativos. O pidgin é uma língua natural **lato sensu** aprendida por uma massa de falantes adultos como segunda língua.

Os argumentos de MUSSA para as definições acima são:

- a. todos os tipos de mudança que caracterizam os crioulos têm paralelos em outras línguas;
- b. as características que se atribuem aos crioulos são encontráveis em outras línguas não-crioulas, isto é, elas não identificam uma espécie lingüística distinta;
- c. os crioulos têm um contexto de gênese específico, são formados a partir de pidgins e as línguas naturais se formam a partir de

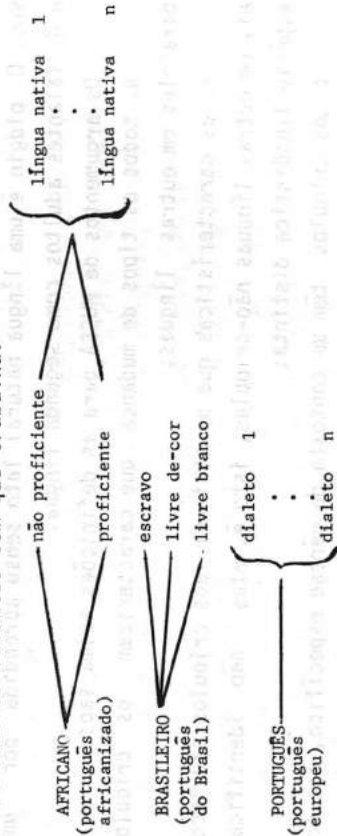
outras línguas naturais, mas nem todos os crioulos são necessariamente vindos de um pidgin;

d. alguns autores sugerem que o caráter reduzido do pidgin dá uma especificidade qualquer aos crioulos, mas não se pode supor que os falantes de pidgin se comuniquem menos que as pessoas normais; e. embora se diga serem os crioulos línguas mistas, a transferência de aspectos de uma língua para outra não é exclusiva das línguas crioulas.

Quanto à questão de ser ou não o português do Brasil um crioulo, o autor conclui que não só o português do Brasil como qualquer crioulo são línguas naturais. Todavia, se se considera o crioulo como uma língua que teve na sua história uma massa de falantes que a prendem como segunda língua, o português do Brasil é um crioulo.

Em seguida, o autor inicia a sua tentativa de reconstruir a trajetória histórica da língua portuguesa, cujos problemas se resumem à difusão ou rejeição de aspectos do português europeu e às inovações do português do Brasil, considerando a interação linguística entre portugueses, indígena, africano e brasileiro não-indígena e centrando-se no processo de assimilação linguística do escravo negro no aspecto fonológico.

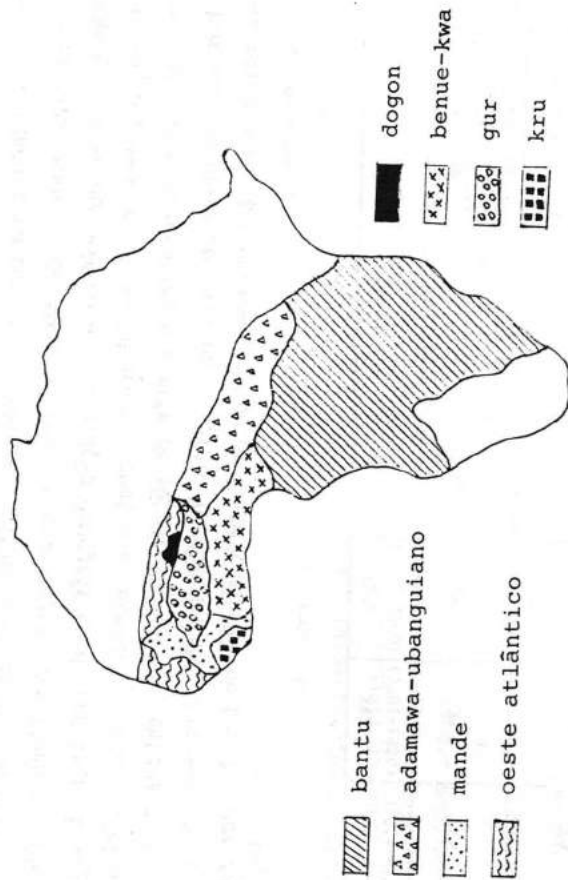
No Brasil-colônia o escravo negro ocupava duas posições: a de africano ou a de "crioulo" (brasileiro não-indígena) e podia ser la dino ou boçal (ou novo), a depender do grau de proficiência em português. O autor opera com a noção de tipo linguístico teórico e assim distribui os falantes com que trabalha:



De acordo com as informações disponíveis acerca do tráfico de escravos negros, da distribuição e classificação das línguas africanas na área do tráfico e da evolução demográfica da população brasileira, o autor afirma que o Brasil começou a receber escravos africanos de forma sistemática a partir do século XVI (1538), embora os portugueses já tivessem invadido a África no século XV, e obteve o seguinte quadro com o percentual de escravos chegados ao Brasil por zona de embarque:

ZONAS	SÉCULOS	XVI (1538-1600)	XVII (1601-1700)	XVIII (1701-1800)	XIX (1801-1850)
ZONA DA GUINÉ (Senegal - Costa do Marfim)		55%	20%	3%	10%
ZONA DO OURO - BENIN (Gana - Nigéria)		5%	10%	30%	30%
ZONA EQUATORIAL (Camarões - Gabão)		5%	5%	3%	10%
ZONA CONGO - ANGOLA (Congo - Angola)		35%	60%	60%	40%
ZONA DA CONTRA-COSTA (Moçambique)		-	5%	4%	10%

Observe-se agora o mapa africano com a distribuição espacial dos grupos linguísticos que existiam na área do tráfico. O autor considera um axioma o relacionamento genético entre as línguas consideradas, que, segundo RUHLEN (1987), compõem a família Níger-Congo.



O mapa mostra que a área global do tráfico negroireiro se situou sobretudo na área das línguas níger-congo, ou seja, os escravos trazidos para a América eram em sua maioria falantes de uma língua nígero-congolesa.

Facilmente se constata que os escravos falantes das línguas bantu predominaram na área do tráfico, o que explica o fato de serem os itens lexicais de origem bantu os que se registram com maior anterioridade, com maior grau de integração morfológica e com maior número de campos semânticos no português do Brasil.

Embora vindos de uma região africana muito diversificada linguisticamente e, portanto, falantes de línguas diversas entre si, os escravos africanos, em grande parte, acabaram por aprender o português. A depender da posição social do escravo, houve também diferentes graus de aprendizagem.

Os negros ladinos e os escravos domésticos e urbanos tendiam mais a abandonar a língua materna e os negros novos ou locais e os escravos rurais deviam ter no português apenas uma língua de intercursos

com a sociedade branca.

Diferentemente dos indígenas, que tinham a língua geral de base tupinambá, a comunicação entre os africanos de grupos não-colínguas se deu no próprio português.

Inicialmente havia, pois, o português dos estratos ricos, que pendia para os falares europeus (PE); o português dos estratos pobres, de onde despontavam falares mais caracteristicamente brasileiros (PB), o português dos escravos ou africanizado (PA) e a língua geral, que declinou até desaparecer.

Para uma melhor visualização da configuração sociolingüística evolutiva da sociedade plurilíngüe do Brasil escravista, o autor apresenta o seguinte quadro com o percentual demográfico da população brasileira do século XVI ao século XIX, quando, com a Independência, extingue-se definitivamente o trabalho escravo:

PERÍODOS	1538-1600	1601-1700	1701-1800	1801-1850	1851-1890
POPULAÇÃO					
AFRICANOS	20%	30%	20%	12%	2%
NEGROS BRASILEIROS	-	20%	21%	19%	13%
MULATOS	-	10%	19%	34%	42%
BRANCOS BRASILEIROS	-	5%	10%	17%	24%
PORTUGUESES	30%	25%	22%	14%	17%
ÍNDIOS INTEGRADOS	50%	10%	8%	4%	2%

Note-se que os índios integrados eram os que pertenciam à sociedade colonial através da intervenção jesuítica.

O autor, então, passa a analisar historicamente alguns processos fonológicos que:

a. ocorreram/ocorrem no português do Brasil e que podem ter surgido da adaptação do sistema fonológico do português europeu aos sistemas fonológicos das línguas africanas que caracterizaram o português africanizado;

b. ocorreram/ocorrem no português europeu e cuja ausência no português brasileiro se deve ao comportamento do português africanizado.

MUSSA utiliza como fontes para a sua análise dados que se documentam em Helvécia (BA), onde se acredita haver um remanescente crioulo, nos atlas lingüísticos brasileiros, em textos dos cantos de trabalho de escravos ou visungos, em peças do cancionário afro-brasileiro, em textos de GIL VICENTE e no Atlas Lingüístico da Península Ibérica (ALPI).

São os seguintes os processos analisados:

a. [R, d, l] → [ɽ] / { # } ____

(ex.: 'tera' por 'terra', 'riabo' por 'diabo', 'garo' por 'galo')

PE: processo não atestado.

PA: processo previsível. As línguas nêgro-congolesas não têm a vibrante forte, as línguas **bantu** não distinguem [ɽ] e [l] e estas variam morfofonologicamente com [d].

PB: processo desconhecido.

b. [ɔ, s; ʃ, z] → [s; z] / { # } ____

PE: simplificação do sistema de sibilantes. A oposição [ɔ, ʃ] : [s, z] ('sem', 'cozer' : 'cem', 'cozer') se desfaz em favor de [s, z] no centro-sul, em favor de [ɔ, ʃ] no meio-nordeste e se mantém apenas no extremo-nordeste.

PA: só se documentam [ɔ, ʃ]. As línguas da África não distinguem [s, z] e [ɔ, ʃ].

PB: sistema de sibilantes do centro-sul português.

c. [tʃ] → [ʃ]

PE: a oposição [tʃ] : [ʃ] ('chave', 'chamar' : 'deixar', 'mexer') se mantém apenas no norte e se desfaz no restante do país em favor de [ʃ].

PA: atestam-se os dois sons.

PB: optou por [ʃ]. Documenta-se [tʃ] apenas no dialeto caipira.

d. [b, d, g] → [β, ɟ, γ] / V ____ V

PE: documenta-se a fricativização de [d] no século XVI e no século XIX são encontrados [b] e [g] fricativos.

PA: as oclusivas sonoras não estão em todos os sistemas fonológicos. [β] é ocasional, [ɟ] é bem raro e [γ] é o mais difundido.

PB: encontra-se [γ] em Helvécia.

e. [λ] → [j]

(ex.: 'paia' por 'palha')

PE: processo não atestado.

PA: por [λ] ser muito raro, deve ter difundido o processo.

PB: processo difundido sobretudo em áreas rurais e tido como estigmatizante por falantes urbanos.

f. [α] → [a] / ____ [+ nasal]

PE: não possui o processo. A realização é sempre [α]. A única exceção é a distinção morfológica entre as primeiras pessoas do plural do pretérito perfeito e do presente do indicativo da primeira conjugação, realizados, respectivamente [a] e [α] ('amãmos' e 'amos').

PA: processo previsível porque não há vogais centralizadas nas línguas africanas.

PB: [α] ocorre às vezes, mas não há dois fonemas como no PE.

g. [ε, e ; ɔ, o] → [ε ; ɔ] - [e ; o] / ___ ... [+acento]
 PE: distinção fonêmica entre as médias abertas e fechadas em posição pretônica.

PA: o sistema das pretônicas se reduziu para até 5 elementos, embora não se observe a redução vocálica em posição átona nas línguas africanas por serem estas tonais.

PB: o sistema pretônico do PE foi reduzido para 5 elementos, havendo, porém, uma fronteira dialetal entre norte [ε, ɔ] e sul [e, o].

h. [e] → [ə] / ___ ... [+acento]

PE: processo documentado a partir do século XVIII.

PA: não há vogais centralizadas.

PB: processo não atestado.

i. [e ; o] → [i ; u] / [-acento] #

PE: processo documentado, embora [i] - [ə] e este último seja mais freqüente.

PA: sabe-se apenas que as línguas africanas têm 5 ou 7 vogais orais e não apresentam fenômenos de redução.

PB: processo generalizado, exceto no sul e no dialeto caipira, onde predominam [e ; o].

j. [i] → [ə] / [-acento] #

PE: processo amplamente documentado.

PA: processo não atestado.

PB: processo não atestado.

l. [ej ; ow] → [e ; o]

PE: 75% do território português realizam [o] e 25% [ow]; 50% realizam [e] e 50% alternam [ej] e [əj].

PA: pode ter sido responsável pela expansão do processo porque os ditongos são raros nas línguas africanas.

PB: processo bem difundido. A única exceção é que [ej] tônico final se mantém, mas o dialeto caipira o monotonga.

m. [əw ; əj] → [u ; i] / [-acento] #

(ex.: 'fizeru' por 'fizeram'; 'homi' por 'homem')

PE: processo documentado com uma fase intermediária [ũ ; ĩ], encontra-se também [e] no lugar do [i].

PA: desencadearia o processo porque nas línguas africanas não há ditongos nem vogais nasais.

PB: documentam-se as alternâncias [ũ ; ĩ] - [u ; i] - [u ; e] - [əw ; əj].

n. [l] → [ɫ] / C ___ V

(ex.: 'pranta' por 'planta')

PE: processo não atestado.

PA: processo previsível porque as línguas africanas não opõem [l] a [ɫ].

PB: processo expandido em áreas rurais e no dialeto caipira e estigmatizado pelos urbanos escolarizados como marca de inferioridade social.

o. [s] → [ø] / [-acento] ___ #

PE: processo não atestado.

PA: expandiria o processo, pois as línguas africanas não têm sílabas travadas.

PB: processo amplamente difundido, mas rejeitado quando implica em problemas de concordância.

p. [lʷ , ɫ] → [ɮ, R, ɽ, ʋ, w, j, ø] / ___ { \$ }

PE: processo inexistente

PA: expande a realização [ø] por não aceitar o padrão CVC.

PB: as realizações [ɫ, ʋ, j] são raras, as realizações [Y, R, ø] só ocorrem em final de vocábulo e são estigmatizadas. Geralmente, [w, R] correspondem a [lʷ , ɫ] do PE.

q. [CC] → [CVC, C]

(ex.: 'baranco' por 'branco'; 'pota' por 'porta')

PE: processo inexistente.

PA: expandiria o processo porque as línguas africanas não aceitam os encontros consonantais.

PB: ocorrência ocasional. As realizações epentéticas são estigmatizadas socialmente, exceto em casos como 'pneu', 'absoluto'.

O autor defende que as características gerais do português do Brasil com relação aos processos em pauta resultam de um conflito entre o estigma social atribuído aos traços do português africanizado e a necessidade de uma gramática mais simples em meio a uma variação nas formas de superfície. Nesse conflito, teriam atuado os seguintes fatores:

- a. o nível estrutural em que atuou o processo (estrutura profunda ou superficial), pois a eliminação de formas não relativas à estrutura profunda é menos percebida;
- b. a natureza acústica do traço envolvido (binário ou escalar), pois as formas que possuem traços fonéticos escalares são mais simplificáveis;
- c. o nível estatal em que ocorreu o processo (estigmatizado ou não), pois as formas não-estigmatizadas são menos resistentes à simplificação;
- d. o grau de recuperabilidade do processo (abandonável ou não), pois se o contexto fonético é mais ou menos evidente, as formas são inversamente mais ou menos simplificáveis.

A simplificação que se deu no português do Brasil resultou da eliminação das diferenças que tornam opacas as formas de superfície no aprendizado da língua. Em outras palavras, a gramática do português do Brasil é o resultado de um nivelamento em direção aos traços menos marcados e às formas mais simples, o que não implica numa subordinação ou escolha entre o português europeu ou o português africanizado.

Analisando os processos fonológicos listados e considerando os fatores anteriormente citados, MUSSA encontra dois princípios que teriam regido a história do português do Brasil:

- a. havendo opacidade relativa nas formas de superfície, é internalizada a gramática mais simples;

- b. havendo nas formas de superfície nitidez suficiente para que se associe a uma dada realização de um estigma, é internalizada a gramática que não incorpore o estigma.

Ele conclui que os processos discutidos não acusam influência africana ou conservação de pronúncias portuguesas, mas sim adoção ou rejeição de aspectos típicos de PA ou PE como decorrências de uma simplicidade lingüística ou estigma sociolingüístico. Se a situação histórica condicionou um estigma às formas africanizadas por causa da escravidão negra, isso tem que ser visto não como um princípio histórico, mas como uma contingência. E atesta ainda que os dialetos urbanos do português do Brasil são mais próximos do português europeu e os dialetos rurais são mais próximos do português africanizado.

Passando a examinar alguns aspectos sintáticos do português do Brasil que o diferenciam do português europeu e que podem ser considerados resquícios de crioulização, o autor examina a concordância nominal e a concordância verbal.

Nos dialetos rurais e de classes pobres do PB, documenta-se a omissão do morfema de plural -s em sintagmas nominais. O autor relaciona o fenômeno da não-concordância ao processo fonológico mencionado na letra o e supõe que, sendo a escala de nitidez diretamente proporcional ao grau de recuperabilidade e tendo as sílabas átonas finais um grau de recuperabilidade baixo, uma forma como 'costas' pode ter sido pronunciada pelos africanos novos como [kɔstɔ] e medida que o português foi sendo adquirido a pronúncia pode ter sido [kɔstɔ], com a recuperação da sílaba tônica. A realização [kɔstɔs] só aconteceria num alto grau de proficientização.

Quanto à concordância entre verbo e sujeito, identificam-se dois padrões em PB:

- a. um que distingue quatro pessoas, duas para o singular e duas para o plural:

PESSOAS	NÚMERO	SINGULAR	PLURAL
PRIMEIRA		(eu) como	(nós) comemos
NÃO PRIMEIRA		(tu, você, ele) come	(vocês, eles) comem

b. um que distingue duas pessoas, ambas para o singular:

PRIMEIRA	NÃO-PRIMEIRA
(eu) como	(tu, você, ele, nós, vocês, eles) come

No português africanizado, a pessoa verbal é indicada apenas pelo pronome: eu, você, ele, tu, ele, nós, vocês, eles **come**.

Para explicar as duas gramáticas do PB, MUSSA sugere duas hipóteses:

- uma evolução fonológica que teria tornado indistintas as formas de superfície e dado campo à reorganização sintática;
- um processo de simplificação morfológica imediata, que **es** teria ligado necessariamente ao português africanizado.

Para ele, não há uma explicação única porque cada língua **stricto sensu** pode ter tido uma história diferente para a formação do sistema de concordância verbal em sua gramática, a depender da situação social de fala que forneceu os dados.

Após possibilitar uma maior compreensão da história lingüística do país e do papel da instituição da escravatura nessa história, o autor comenta alguns mitos que podem contradizer a sua análise.

O primeiro deles diz respeito à unidade lingüística. Os que a defendem supõem um fundo comum sobre o qual estariam as diversidades. Como não há língua **lato sensu** sem variação, não há como definir o conceito de unidade em termos lingüísticos. Nesse mito repousa a idéia de vitória da língua portuguesa no Brasil, mas deve-se ter em mente que a partir do século XVII ela foi a língua majoritária do Brasil e, por isso, a maioria da população fala o português.

O segundo mito é o do conservadorismo do PB, que o autor descreve por haver uma série de traços característicos do PB que nunca se documentaram no PE. Também não defende a inovação por considerar tanto esta quanto a conservação consequências de um fenômeno histórico de neutralização da opacidade e da diversidade das formas de superfície.

O terceiro mito é o que defende que traços característicos do

PB decorrem de uma força expansiva inerente à norma do sul portugueses. O autor esclarece então que houve no Brasil uma série de outros processos diacrônicos independentes de quaisquer dialetos europeus.

O quarto mito é o de que o PB se desviou do PE por falta de forças lingüísticas conservadoras. Para MUSSA, essa idéia é preconceituosa quanto ao papel dos estratos sociais inferiores na história das línguas.

O quinto mito é o que supõe ter havido bilingüismo entre os escravos. Contrário a essa possibilidade, o autor diz que não há evidências sincrônicas de sobrevivência de línguas africanas entre os crioulos.

O sexto mito se refere ao fato de o ideal da população negra e mestiça ter sido o PE, o que pode ser contestado com base nos processos fonológicos examinados, onde raramente se dá a adoção de pronúncias exclusivamente portuguesas.

O sétimo e último mito diz que não se pode falar em influências africanas no PB uma vez que muitos dos traços delas decorrentes encontram-se em áreas onde a população de negros foi quase inexistente. MUSSA defende que foi dispensável a presença física maciça de africanos numa região para que o dialeto local tivesse traços do PA, pois que estes se devem aos próprios falantes do PB. Esse mito diz ainda que os africanos teriam adotado a língua geral de base tupinambá, o que é implausível porque essa língua se restringiu à área de atuação jesuítica.

Enfim, o autor demonstra que o português do Brasil é resultado da busca do lingüisticamente mais simples e da fuga ao socialmente estigmatizado e a conclusão a que chega é a de que houve pelo menos três estratos lingüísticos — europeu, africano e brasileiro — que interagiram mas não condicionaram esse processo, isto é, cada um teve a sua especificidade na história particular do português do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSEN, H. (1973) Abductive and deductive change. *Language*, n. 49, v. 4, p. 765-93.

- CÂMARA JR., J. (1972) Línguas européias de ultramar: o português do Brasil. In: Dispensos. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas. p.71-87.
- CASTRO, Y. (1976). De l'intégration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil. 2v. Tese de doutorado, Université Nationale du Zaïre.
- CHOMSKY, N., HALLE, M. (1973) Principes de phonology générative. Trad. de P. Encreve. Paris: Seuil.
- COSERIU, E. (1979) Sincronia, diacronia e história. Trad. de C. Fonseca e M. Ferreira. Rio de Janeiro: Presença; Sao Paulo: USP.
- ELIA, S. (1979) A unidade lingüística do Brasil. Rio de Janeiro: Paedrao.
- GUY, G. (1981) Linguistic variation in Brazilian Portuguese: aspects of the phonology, syntax and language history. Tese de doutorado, University of Pennsylvania.
- HOLM, J. (1988) Pidgins and creoles. 2v. Cambridge: Cambridge U.P.
- MELO, G. (1981) A língua do Brasil. Rio de Janeiro: Padrão.
- MENDONÇA, R. (1933) A influência africana no português do Brasil. Rio de Janeiro: Sauer.
- NARO, A. (1973a). Crioulização e mudança natural. In: Estudos Dia crônicos. Trad. de Laís Campos et alii. Petropolis: Vozes. p.97-110.
- RAIMUNDO, J. (1933). O elemento afro-negro na língua portuguesa. Rio de Janeiro: Renascença.
- RÉVAH, I. (1963) La question des substrats et superstrats dans le domaine linguistique brésilien. Romania, n.84, p.433-50.
- RUHLEN, M. (1987) A guide to the world's languages. v.I. Stanford: Stanford U.P.
- SAUSSURE, F. (1970) Curso de lingüística geral. Trad. de J. Paes et alii. Sao Paulo: Cultrix.
- SILVA NETO, S. (1986) Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil. Rio de Janeiro: Presença.

SÍMBOLOS FONÉTICOS UTILIZADOS

- [a] - vogal baixa posterior
- [ɑ] - vogal baixa centralizada
- [e] - vogal média anterior fechada
- [ε] - vogal média anterior aberta
- [ə] - vogal média centralizada
- [i] - vogal alta anterior
- [o] - vogal média posterior fechada
- [ɔ] - vogal média posterior aberta
- [u] - vogal alta posterior
- [j] - semivogal anterior
- [w] - semivogal posterior
- [b] - oclusiva bilabial sonora
- [d] - oclusiva dento-alveolar sonora
- [g] - oclusiva velar sonora
- [β] - fricativa bilabial sonora
- [ʒ] - fricativa ápico-alveolar sonora
- [ʝ] - fricativa velar sonora
- [s] - fricativa alveolar surda
- [z] - fricativa alveolar sonora
- [θ] - fricativa apical (dental ou alveolar) surda
- [ʃ] - fricativa apical (dental ou alveolar) sonora
- [f] - fricativa pré-palatal surda
- [tʃ] - africada palatal surda
- [l] - líquida lateral alveolar
- [λ] - líquida lateral palatal
- [l̥] - líquida lateral velarizada (alveolar)
- [ʋ] - líquida lateral retroflexa
- [ɹ] - líquida vibrante alveolar simples (flap)
- [R] - líquida vibrante uvular
- [ɣ] - líquida vibrante retroflexa simples
- [ø] - zero fonético



Universidade Federal da Bahia
Centro Editorial e Didático

Impresso na Gráfica Universitária do
Centro Editorial e Didático da UFBA,
Rua Barão de Geremoabo s/n, Campus
Universitário da Federação, 40.210,
Salvador, Bahia. Atendemos pelo
reembolso postal.

1993

Capa: **Larry Guerra Santos**
Composição: **SATTE** (Rio Vermelho, f.235-2796)
Salvador - Bahia