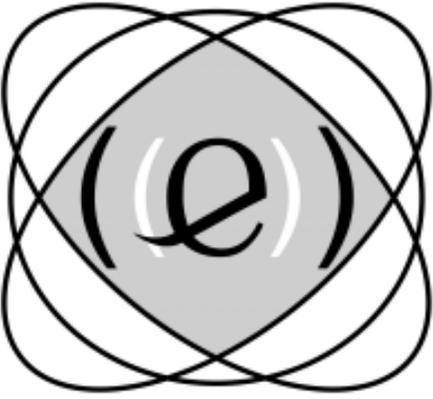


ISSN: 1806-0331

Variantes Lingüísticas Literaturas Regionais

REVISTA

ECOS


UNEMAT
EDITORA

JUL / 2004
Cáceres-MT

Coordenação Editorial
Editor Executivo
Bolsista
Projeto Gráfico/Diagramação
Revisão

Marilda Fátima Dias Pereira
Agnaldo Rodrigues
Kendelly Máximo
Valter Gustavo Danzer
Equipe Unemat Editora

Copyright © 2004 / Unemat Editora
Impresso no Brasil - 2004

Ficha Catalográfica elaborada pela Coordenadoria de Bibliotecas
UNEMAT - Cáceres
ISSN: 1806-0331

Revista ECOS. Variantes Lingüísticas e Literaturas Regionais.
Coordenação de Agnaldo Rodrigues (Revista do Instituto de
Linguagem). Cáceres-MT : Unemat Editora, 2004.

105 p.

Semestral (Jan-Jul 2004) Ano II, n. 2

CDU: 81

Índices para catálogo sistemático

- 1. Lingüística - 81**
- 2. Literatura - 82**



REVISTA ECOS - INSTITUTO DE LINGUAGEM
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavanhada - Cáceres MT - Brasil - 78200000
Tel: 65 223 0104 - revistaecos@unemat.br



UNEMAT DESIGN
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavanhada - Cáceres MT - Brasil - 78200000
Tel: 65 223 0101 - design@unemat.br

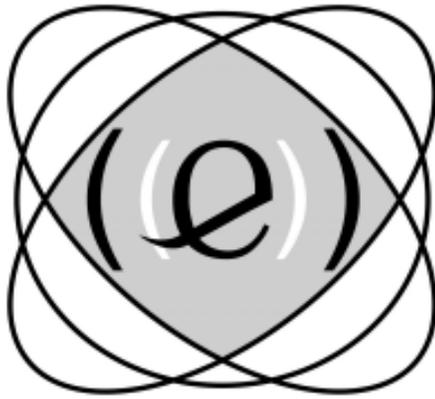


UNEMAT EDITORA
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavanhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000
Fone/Fax 65 221 0034 - www.unemat.br - editora@unemat.br

Todos os Direitos Reservados. É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei nº 5610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

ISSN: 1806-0331

Variantes Lingüísticas Literaturas Regionais

REVISTA

ECOS


LINEMAT
EDITORA

JUL / 2004
Cáceres-MT



Edição nº 002 - Julho 2004

Universidade do Estado de Mato Grosso

Reitor	Taisir Mahmudo Karim
Vice-Reitor	Almir Arantes
Pró-Reitoria de Administração e Finanças	Wilbum de Andrade Cardoso
Pró-Reitoria de Ensino e Graduação	Neodir Paulo Travessini
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura	Solange Kimie Ikeda Castrillon
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação	Laudemir Luiz Zart
Pró-Reitoria de Planej. e Desenv. Institucional	Marcos Francisco Borges

DIRETOR DO INSTITUTO DE LINGUAGEM

Isaac Newton Almeida Ramos

CONSELHO EDITORIAL

Agnaldo Rodrigues - UNEMAT
Elza Assumpção Miné - USP
Inocência Mata – Universidade Nova de Lisboa/Portugal
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida – UFMT/USP
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP/PUC
Maria Fernanda Antunes de Abreu – Universidade de Lisboa/Portugal
Mônica Graciela Zoppi Fontana - UNICAMP
Roberto Leiser Baronas - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – UNESP/USP
Valdir Heitor Barzotto – USP/UNESP

CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO

Agnaldo José Gonçalves – UNESP
Águeda Aparecida Cruz Borges - UFMT
Ana Antônia de A. Peterson - UFMT
Ana Maria Di Renzo –UNEMAT
Benilde Laacorte Justo Caniato – USP/MACKENZIE
Benjamin Abdala Junior –USP
Célia Maria Domingues da Rocha Reis - UFMT
Dante Gatto - UNEMAT
Eduardo Guimarães - UNICAMP
Elizete Dall’Comune Hunhoff - UNEMAT
Elza Assumpção Miné - USP
Isaac Newton Almeida Ramos - UNEMAT
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
José Carlos Paes de Almeida Filho - UNICAMP
Liliane Batista Barros - UFPA
Luiz Francisco Dias - UFMG
Maria dos Prazeres Santos Mendes – PUC/USP
Mário César Leite - UFMT
Mônica Graciela Zoppi Fontana – UNICAMP
Nelly Novaes Coelho - USP
Rita de Cássia Natal Chaves - USP
Roberto Leiser Baronas - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP/UNESP
Valdir Heitor Barzotto – UNESP/USP

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	06
--------------------	----

LITERATURAS REGIONAIS

A POESIA OBSCURA/LUMINOSA DE HILDA HILST E A METAMORFOSE DE NOSSA ÉPOCA	07
Nelly Novaes Coelho	
O DIÁRIO DE VIAGEM EM TAUNAY E MÁRIO DE ANDRADE	15
Olga Maria Castrillon Mendes	
UMA POESIA CHAMADA PERSONA	20
Célia Maria Domingues de Rocha Reis	
WLADEMIR DIAS PINO E O INTENSIVISMO	37
Marinei Almeida Lima	
O REGIONALISMO EM "INOCÊNCIA", DE TAUNAY	45
Benilde Justo Caniato	
CLARO X ESCURO: DICOTOMIAS EXISTENCIAIS	50
Madalena Aparecida Machado	
BRASIL E ÁFRICA UM DIÁLOGO LITERÁRIO	53
Liliane Batista Barros	

VARIANTES LINGÜÍSTICAS

A ARTE DE CAIR FORA - O lugar do terceiro na enunciação	59
Monica G. Zoppi Fontana	
PRINCIPAIS TRAÇOS GRAMATICAIS DA FALA DE ALTO ARAGUAIA/MT	70
Cássia Regina Tomanin	
O ERRO ORTOGRÁFICO, A INTERVENÇÃO DO PROFESSOR E O LUGAR DA SOCIOLINGÜÍSTICA NO ENSINO-APRENDIZADO DA LÍNGUA MATERNA	81
Eliane Pereira Machado Soares	
LÍNGUA MATERNA OU MADRASTA? : a língua da escola e a variação lingüística	88
Águeda Aparecida da Cruz Borges	
NEM RESPEITAR, NEM VALORIZAR, NEM ADEQUAR AS VARIEDADES LINGÜÍSTICAS ...	93
Valdir Heitor Barzotto	

RESENHAS

LISPECTOR, CLARICE. "A IMITAÇÃO DA ROSA", EM LAÇOS DE FAMÍLIA	97
Agnaldo Rodrigues	
RIBEIRO, DARCY. MÁIRA: UM ROMANCE DOS ÍNDIOS DA AMAZÔNIA	100
Luzia A Oliva dos Santos	

APRESENTAÇÃO

Há um ano convidamos alguns nomes da academia para que nos ajudassem a propagar os primeiros gritos da ECOS. E estes, felizmente, se propagaram. Nesse ínterim promovemos, conjuntamente com os departamentos de Letras da UNEMAT e com outros de universidades parceiras, diversos eventos ao longo de 2004. Foram colóquios, simpósios, semanas de letras, encontros de língua e literatura, de língua e literatura estrangeira, o 5º Encontro Mato-grossense de Estudantes de Letras (em parceria com o Instituto de Linguagem da UFMT, Reitoria, C.A. de Letras de Cáceres e DCE), I Fórum de Cultura da UNEMAT (em parceria com a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura) e outros mais. Em todos eles divulgamos a nossa revista. Além disso, fizemos um lançamento específico desta e do livro *Ensaio de Literatura Comparada: Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde*, em cada um dos cinco campi que possuem o curso de Letras, assim como em algumas cidades que possuem extensão. E somando-se a essas publicações, duas outras revistas de Letras voltaram a ser editadas no decorrer do ano: o nº 5 da *Revista de Estudos Acadêmicos* do Departamento de Letras de Cáceres e o nº 2 da *Ave Palavra* de Alto Araguaia. Além desta, está saindo *Fênix*, a revista da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Podemos dizer que a academia está finalmente mostrando a sua produção.

Chegamos ao número 2. Com um pouco de demora, é verdade. E esta se deve ao volume de publicações que hoje estão na fila de espera, provenientes dos institutos, faculdades e pró-reitorias, no espaço entre o design e a Editora da UNEMAT. A academia respira aliviada. As respostas vieram de vários lugares. Os artigos que ora fazem parte deste número foram submetidos à apreciação de diversos pareceristas, que prontamente atenderam a nossa solicitação. Somos gratos a todos e, sobretudo, aos que nos enviaram artigos para serem apreciados e que pacientemente esperaram por esse momento.

Nesta ECOS, que tem como tema Variantes Lingüísticas e Literaturas Regionais, trazemos doze artigos e três resenhas nas duas grandes áreas. Dentre os nossos colaboradores, contamos com artigos de três professores da USP, dois na área de Literatura e um na de Lingüística. A saber: Nelly Novaes Coelho; Benilde Justo Caniato e Valdir Heitor Barzotto. A UNICAMP comparece com Mônica G. Zoppi Fontana, na área de Lingüística. Temos novamente a presença de professoras da UFMT: Célia Maria Domingues da Rocha Reis (Literatura) e Águeda Aparecida da Cruz Borges (Lingüística), as duas do campus de Barra do Garças. Comparecem pela primeira vez professoras da Universidade Federal do Pará: Liliane Batista Barros e Eliane Pereira Machado Soares, de Literatura e Lingüística, respectivamente. Pela UNEMAT, temos artigos de professoras dos campi de Alto Araguaia (Cássia Regina Tomanin, da sóciolingüística), Cáceres (Olga Maria Castrillon Mendes) e Pontes e Lacerda (Madalena Aparecida Machado e Marinei Almeida Lima); as três últimas de Literatura. A partir desta ECOS, passamos a ter uma seção de resenhas. As primeiras são de autoria de professores da UNEMAT: Luzia A. Oliva dos Santos (Sinop) e Agnaldo Rodrigues (Tangará da Serra).

Estamos satisfeitos porque recebemos artigos de professores de todos os Departamentos de Letras ligados ao Instituto de Linguagem-IL. Isto é uma prova inequívoca da competência acadêmica dos nossos mestres e doutores, os quais expressam em artigos frutos de trabalhos de pesquisa desenvolvidos ou em execução. E no caso dos professores de outras instituições, estes tomaram conhecimento do primeiro número da ECOS e nos enviaram seus artigos para serem apreciados ou mesmo, a partir de convites feitos pelo coordenador da revista, dispuseram alguns de seus trabalhos inéditos. Nos dois casos, somos muito gratos. A presença de cada um destes valoriza ainda mais a nossa publicação periódica. Aos demais, fica o convite para enviarem os seus trabalhos e esperamos que continuem a propagar ECOS. Esta é uma revista *multi-campi* e não abrimos mão dessa vocação. A nossa produção depende da sua produção.

Até o próximo número!

Prof. Isaac Newton Almeida Ramos
Diretor do Instituto de Linguagem



A POESIA OBSCURA/LUMINOSA DE HILDA HILST E A METAMORFOSE DE NOSSA ÉPOCA

Nelly Novaes Coelho¹

Ainda em desamor, tempo de amor será.
Seu tempo e contratempo.
Nascendo espesso como um arvoredo
e como tudo que nasce, morrendo
à medida que o tempo nos desgasta.
Amor, o que renasce.

RESUMO: Ensaio que procura seguir os fios emaranhados do universo poético, construído por Hilda Hilst, durante quarenta anos de intenso labor universo que se faz testemunha deste nosso tempo-em-mutação, e que eternizará no tempo a voz de sua criadora: poeta da estirpe dos visionários e dos que fazem da Vida e da Arte uma só paixão."

PALAVRAS-CHAVES: Poesia - Modernidade - Criatividade - Mundo atual.

ABSTRACT: This essay tries to follow entangled lines of the poetical universe, constructed by Hilda Hilst, during forty years of intense universe work that became a witness of this time-in-mutation of ours; and that will eternalize the voice of its creator in time. Poet of the lineage of the visionaries and of the ones who make of Life and Art a unique passion.

KEY-WORDS: Poetry - Modernity - Creativity - current World.

Como toda grande poesia (a que se faz voz de um eu interior centrado em si mesmo e ali buscando resposta para o Enigma da Vida) a de Hilda Hilst (1934-2004) expressa em seu suceder as transformações de seu tempo. Ou melhor, algumas das interrogações mais radicais da contemporaneidade:

· Uma, de caráter humano (psíquico-sociológico) que corresponde à busca empreendida pela Mulher, no encaixe de sua própria imagem e de seu novo lugar no mundo, através do amor.

· Outra de essência filosófico/metafísica, que se processa no âmbito das relações Homem/Divindade e tenta redescobrir a condição humana, as forças terrestres e a própria Morte, como elementos essenciais da própria Divindade (Deus, Princípio Primeiro, Absoluto, Mistério cósmico, Vida...)

Ambas radicam em interrogações vitais para o ser humano: sobre o resgate definitivo de sua condição terrestre/mortal, e sobre a urgente recuperação do espaço feminino (geratriz, mãe,

amante, esposa, estímulo à luta, refúgio, permanência), hoje em plena metamorfose e desequilíbrio.

Na poesia de Hilda Hilst, essas interrogações radicais estão fundidas: a *condição humana* e a *mulher* (com seus problemas específicos) fundem-se numa terceira entidade, a *poeta*, que vai assumir a responsabilidade da tarefa nomeadora atribuída à Poesia.

O Caminho de dentro
É um grande espaço-tempo.

.....
Mensageiro das ilhas,
Teus pés de pássaros, a mim é que procuram se
caminhas.
Áspero é o teu dia. E o meu também. / Inauguro
ares e ilhas / Para que o teu corpo se conheça /
Sobre mim, mas é áspera / Minha boca móvel
de poesia, / Áspera minha noite. /

Poeta, dramaturga e ficcionista, tríplice (e rara) conjugação de forças criadoras, a paulista Hilda Hilst (1930-2004), através de quase meio século de criação, consagrou-se como uma das



personalidades mais completas e instigantes da Literatura Brasileira contemporânea. Acompanhar seu surgimento e seu evoluir nesse longo e fecundo percurso é ver confirmada a “sintonia” de sua criação com as forças renovadoras que, sob múltiplas formas, vêm provocando a transformação do mundo.

Desde as primeiras horas, o mistério da Poesia e do Amor foram os pólos imantados que atraíram a invenção de sua palavra. Mas o interrogar tal mistério vai se alterando ou se ampliando em círculos cada vez mais largos, à medida em que a poeta *verticaliza* e aprofunda a sondagem de sua palavra. Do interrogar atento e lírico (voltado *para os seres e coisas* que tocam o eu-poético) seus poemas vão radicalizando o interrogar e se concentrando mais no eu, no ser-que-interroga.

Há uma diferença essencial entre o primeiro e o último interrogar: aquela que vai do *eu que se vê em distância*, com que de fora, procurando se conhecer objetivamente, e a de *um eu que se assume por dentro*, força ou luz que existe e irrompe fulgurante.

Em seus inícios (1959) pressionada pelo tumulto interior do Amor e da Poesia, que a faziam sentir-se dividida ou dúplice, a poeta diz:

É meu este poema ou é de outra? / Sou eu esta mulher que anda comigo / e renova a minha fala e ao meu ouvido / Se não fala de amor, logo se cala? Sou eu que a mim me persigo / Ou é a mulher e a rosa que escondidas / (Para que seja eterno o meu castigo) / Lançam vozes na noite tão ouvidas?

Anos depois (1979), assumindo-se na plenitude de ser Mulher/Poeta (aquela que está “no princípio”, sempre e sempre), encara com desassombro a última grande Aventura da Vida (a que virá com a Morte) e confirma sua “verdade” descoberta:

Me cobrirão de estopa / Junco, palha. / Farão de minhas canções / Um oco, anônima mortalha / E eu continuarei buscando / O Frêmito da palavra. / E continuarei / Ainda que os teus passos / De cobalto / Estrôncio / Patas hirtas / Devam me preceder. /

Em alguma parte / Morte, serrado, vastidão / E Nada. / Eu estarei ali / Com minha canção de sal.

Vislumbrado, afinal, o eu obscuro/luminoso

que é ela própria, Mulher/Poeta, sente que a resposta para os demais enigmas que a vida lhe propõe, virá a partir da resposta que esse eu radical lhe der.

A Confluência de forças na poesia brasileira nos anos 50

Não há silêncio bastante / Para o meu silêncio.
/ Nas prisões e nos conventos / Nas igrejas e na noite / Não há silêncio bastante / Para o meu silêncio.

Pode-se dizer que o silêncio era a presença mais forte que se impunha aos poetas, nos anos 50 (período da Guerra Fria, quando parecia que já não havia mais nada a dizer ou que nada mais importava). O que não significa que se calaram. Na verdade, de mil modos, falaram sobre o não-falar ou sobre a inutilidade da fala. E o que Carlos Drummond (vindo de outros tempos, mas sempre sensível ao instante-em-trânsito) diz a Orfeu; em *Canto Orfíco* (1953)

Tua medida, o silêncio o cinge e quase a insculpe, braços do não-saber. Ó fabuloso, mundo paralítico surdo nato incógnito na raiz da manhã que tarda,
/.../
Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa atmosfera do verso antes do canto, do verso universo, latejante no primeiro silêncio, promessa de homem, contorno ainda improvável de deuses a nascer.

Sem ter nada de “drummondiana”, mas simplesmente sofrendo a pressão das mesmas forças, Hilda Hilst vai no encaixo desse “verso antes do canto”, “latejante no primeiro silêncio, promessa de homem”. Em meio a muitas dúvidas e com uma nítida certeza, ela diz:

O não dizer é o que inflama / E a boca sem movimento / É o que torna o pensamento / Lume / Cardume / Chama.

Dessa chama, está iluminada a poesia de *Roteiro de Silêncio* (1959), em cujo título já se enunciava a atitude mais válida, naquele momento de caos e decepções profundas em todo o mundo. Não era, porém, o silêncio total que se impunha, mas apenas o do *eu lírico*, confessional, como o diz o título das cinco elegias que abrem o volume: “É tempo de parar as confidências”

Teus esgares / Teus gritos / Quem os entende?

E mais adiante, a resolução:

E foi assim que o poeta / Assombrado com as ausências / Resolveu: / Fazer parte da paisagem / E repensar convivências.

E desse repensar vai surgindo o inventário da crise em curso. Dividida entre o apelo do *eu intimista*, confessional e o apelo realista do mundo objetivo, onde a vida se decide, a poeta procura fugir da dor de Saber e de Pensar, seguindo o caminho sugerido por Fernando Pessoa-Caieiro (o genial poeta português que nesses anos 50 começava a ser descoberto pela poesia brasileira...). Procurando uma solução para o impasse, a poeta se volta para a natureza, para os animais, aspirando diluir-se no estágio anterior à consciência crítica que faz sofrer.

Não te espantes da vontade / Do poeta / Em transmutar-se: / Quero e queria ser boi / Ser flor / Ser paisagem.

Longe de ser uma mera fantasia bucólica, esse desejo de transmutação revela a *ânsia de retorno ao natural*, ao simples, ao espontâneo... que o espírito crítico impede, ao homem civilizado, de fruir com plenitude. Há nessa ânsia de retorno, um evidente cansaço de pensamento reflexivo. Mas, ao contrário de Pessoa, / que queria ser “simples como uma flor”, mas ter consciência dessa simplicidade / (como se isso fosse possível, sem perdê-la...), Hilda Hilst quer apenas

Ter olhos claros, ausentes / Sem o saber ser contente / De ser boi, ser flor, paisagem.

Mas a solução não estava ali, naquela simplicidade desejada, mas no Amor:

É tempo para dizer / Se prefiro o teu amor / Àqueles, aos doces ares Da minha campina em flor. / .../ Tu, bem o sei, me pressentes. / E mais ainda, me vê / Tão perto do querer ser / Deste amor sempre contente.

É na essência camoniana do Amor Puro e Absoluto, que vai ser buscada a solução de vida e poesia plenas. Na sequência dos “Sonetos que não são” e na “Do Amor contente muito descontente”, de intencional conotação camoniana

ou trovadoresca, se expressa a ambiguidade de reações da mulher que, ao amar, se liberta dos tabus castradores e, ao mesmo tempo, se sente frustrada pelo que deixou de ser, quando optou:

Aflição de ser eu e não ser outra / Aflição de não ser, amor, aquela Que muitas filhas te deu, casou donzela / E à noite se preparou e se adivinha / Objeto de amor, atenta e bela.

/.../

Aflição de não ser a grande ilha / Que te retém e não te desespera. (A noite como fera se avizinha).

Aflição de ser água em meio à terra / E ter a face conturbada e móvel. / E a um só tempo múltipla e imóvel / Não saber se se ausenta ou se te espera.

Em metáforas quase transparentes, aí fala a mulher dividida entre o desejo de ser a “esposa” (presença estável, refúgio, proteção, mãe-geradora-de-vida que prolonga o amado no tempo...) e o impulso apaixonado de ser a “outra” (a mobilidade da paixão, a Aventura existencial, a viagem do prazer, onde o *eu* como que explode em plenitude e por instantes o Momento se identifica com a Eternidade). Terra e água, os elementos primordiais da criação do mundo, são as metáforas que Hilda Hilst toma dos versos de Péricles Eugênio da Silva Ramos (um dos poetas mais representativos da Poesia-45 brasileira): “Aflição de ser terra / Em meio às águas”. Glosando-as, no soneto em questão, a poeta inverte os termos: sente-se “água em meio à terra”. Inversão significativa que, alguns anos depois, será desfeita, pois a poeta vai-se afirmar como “terra”.

A Tarefa do Poeta

Ode Fragmentária (1961) reflete a preocupação com a nova palavra poética que as vanguardas estavam reivindicando nos anos 60. Daí o contínuo refletir sobre a *tarefa do poeta* e o *lugar da poesia e do amor* no mundo de incertezas e buscas que continuava a desafiar o homem.

A noite não consente a veleidade / De retomar na memória e no tempo / O tempo em que eu senhora de vaidades / Dissipava no verso o meu lamento /

/.../

Tempo não é, senhora, de alvoradas.



A indagação sobre sua tarefa de poeta está presente do primeiro ao último verso desta *Ode Fragmentária*, onde a invenção poética e amor se conjugam na incansável busca que ali se inscreve.

A mesma problemática prossegue nos poemas densos de *Sete Cantos para o Anjo* (1962), agora, porém, concentrada no ser dúplice que é o poeta. A presença de Rilke começa a se fazer sentir em sua palavra poética. A epígrafe de Jorge de Lima já aponta para o cerne de pensamento que aí se afirma: Nunca fui senão uma coisa híbrida / Metade céu, metade terra, / Com a lua de Miraceli dentro das duas órbitas." E Hilda Hilst inicia o "Canto Primeiro" indicando abertamente sua identificação com seus companheiros de canto (Jorge de Lima e Rilke).

Se algum irmão de sangue (de poesia) / Mago de duplas cores no seu manto / Testemunhou seu anjo em muitas cantos / Eu, de alma tão sofrida de inocências / O meu não cantaria?

E a poeta dialoga com seu "anjo", com o ser obscuro/luminoso que vive dentro dela ou com ela se confunde:

Desde sempre caminho entre dois mundos / Mas a tua face é aquela onde me via / Onde me sei agora desdobrada. /.../ E por que me escolheste? / Em direções menores me plasmei. /.../ E entendia / Que era preciso falar de uma ciência / Uma estranha alquimia:

O homem é só. Mas constelar na essência. / Seu sangue em ouro se transmuta. / Na pedra ressuscita. / No mercúrio se eleva. /

Aí se enuncia a força primeira que dinamiza a poesia de Hilda Hilst e que vai se fazer cada vez mais perceptível em seu canto: interrogar o homem "constelar na essência" e sua incessante transmutação; descobrir sua "verdade secreta", aqui e agora... É a partir desse impulso primeiro, que tudo o mais adquire sua verdadeira significação nessa poesia que se faz cada vez mais densa e tensa.

O Inventário-marco: a consciência terrestre e a experiência religiosa

Importante marco na produção poética de Hilda Hilst, *Trajectoria Poética do Ser* (1963/1966), representa um verdadeiro inventário dos caminhos e descaminhos percorridos (e a percorrer) pela poeta.

Divididos em quatro unidades (Passeio – Memória – Odes Maiores ao pai e Iniciação do Poeta), os poemas aqui reunidos têm ainda, como motivo polarizados, a *dialética do ser mulher/poeta em tensão que se aprofunda*,. Porque abarca também a *força dos seres e das coisas terrenas*. Força essa que a Poesia deve revelar em sua verdade oculta. Do contínuo corpo-a-corpo entre a voz que canta e o *ser obscuro/luminoso* onde se gera o canto, é que partem os outros motivos essenciais dessa poesia: a *grandeza da tarefa poética* (dando voz às experiências de vida, que adentram a área do indizível); a *função mediadora da poesia* (re-ligando o homem contemporâneo, prisioneiro da civilização da técnica, aos impulsos primitivos ou naturais do espírito, que lhe permitirão a vivência autêntica) e, principalmente, o aprofundamento da consciência terrestre rilkeana (que deverá redescobrir o homem a si mesmo). Esse aprofundamento se liga, visivelmente, à presença estuante do grego Kazantzaki, a que Hilda Hilst dedica o livro: *A memória de Nikos Kazantzaki, que me fortaleceu em amor*. Oferta que completa a seguir por uma verdadeira "profissão de fé": Em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e seu poder de amar e destruir.

Amplia-se e aprofunda-se a *consciência terrestre* que Hilda Hilst havia assumido até aqui em sua identificação espontânea com o pensamento rilkeano e com o misticismo religioso que o fundamenta. De agora em diante, comunga também com o avassalante sentimento-de-mundo de Kazantzaki. Ilumina-se em sua poesia o pano de fundo da tortuosa/luminosa/efêmera vida terrena que alcança ou participa da eterna divindade. Adensa-se o seu sentimento religioso do mundo, alimentado cada vez mais pela idéia de que "os deuses morrem, mas a divindade é imortal." (Kazantzaki, *Carta a Grego*).

Pode-se dizer que o verdadeiro motivo polarizador da poesia hilstiana, a partir de *A Trajetória Poética do Ser*, é a nova experiência religiosa que *busca Deus nas coisas terrestres*. Uma interrogação radical é provocada por essa nova experiência religiosa, que tenta re-descobrir a religião no sentido original da palavra *re-ligio*: a re-ligação do homem ao universo cósmico/divino do qual foi separada ao nascer. Interrogação radical, porque envolve num mesmo fenômeno a idéia da divindade, do universo, do "homem decaído", de seu lugar no mundo e de seu poder de criação.

Lenta será minha voz e sua longa canção / Lentamente se adensam as águas / Porque um todo de terra em mim se alarga /
/.../
A face do meu Deus iluminou-se / E sendo Um só, é múltiplo Seu rosto.

A multiplicidade na Unidade é um dos vetores da busca em que se empenha esta poesia. Fecundadas por essa agônica busca do Conhecimento desse novo Homem e esse novo Deus, as palavras do poeta se empapam de enigmas. *Trajatória Poética do Ser* constitui, pois, um momento de vivência e reflexão. Ser terra / E cantar livremente / O que é finitude / e o que perdura. "terra", matéria/espaco primordial, onde a vida se cumpre, e de cuja resistência a poesia está investida. "Terra" sempre pronta para receber a semente, mas que só com o convívio da "água" se cumprirá em fecundidade. É nesse sentido que se entende a ordem ao poeta:

Despe-te das palavras e te aquece. / Toma nas mãos esses odres de terra / E como quem passeia, leva-os ao mar. /.../ Deita-te depois e vibra tua garganta / Como se fosse o início de um cantar.

A poesia de Hilda Hilst se confirma como "voz" ou "testemunho" da vida concreta/finita, vivida com paixão e intensidade raras, porque existe a certeza de um além para lá do concreto-e-do-finito, onde as raízes se perdem e onde tudo encontrará sua justificação final.

Do "homem da queda" para o novo Deus

O entranhado sentimento de busca de Deus é outro aspecto que aproxima a poeta brasileira do grego Kazantzaki. Em *A Trajatória Poética do Ser*. Hilda Hilst parte do Deus do Velho Testamento (aquele que condenou o homem à queda), para em seguida acenar para um novo Deus:

Nosso Deus era um Todo inalterável, mudo / E mesmo assim mantido. Nosso pranto / Continuadamente sem ser ouvido / Porque não é missão da divindade / Testemunhar o pranto e o regozijo. / O que esperais de um Deus? / Ele espera dos homens que O mantenham vivo.
(grifos nossos)

Dá-se aí uma importante inversão: Deus é que espera manter-se vivo através do homem

O Deus de que vos falo / Não é um Deus de afagos. /; É mudo. Está só. E sabe / Da grandeza do homem / (Da vileza também) / E no tempo contempla / O ser que assim se fez. /.../ E podereis amá-lo / Se eu vos disser serena / Sem cuidados, / Que a comoção divina / Contemplando se faz?

Não é um Deus luminoso, esse. É muito mais terrível e necessário, do que iluminado e acolhedor...mas uma nova grandeza imensa e inquietante é nele presentida, e buscada pela poeta, através das forças vivas terrestres. É essa idéia básica que identifica também a produção ficcional ou teatral de Hilda Hilst, com a "obra do oitavo dia" de que fala o filósofo místico, Berdiaev, ao chamar a atenção para a obra de criação a ser feita, em nosso século, pelo homem. E que transformará antiga idéia do *Homem nascendo em Deus* na idéia de *Deus nascendo no Homem*. Da mesma forma que o místico Angelus Silésius dizia: Sei que sem mim Deus não pode viver nem um instante. Como diz Berdiaev:

...se a obra de redenção e de salvação pode passar sem a criação (humana), para o Reino de Deus, a ação criadora do homem é indispensável. /.../ A criação humana continua a criação do mundo: Deus obrando com o homem, o homem obrando com Deus. /.../ O segredo supremo da humanidade é o nascimento do homem. Mas o segredo divino supremo, é o nascimento do homem em Deus." (in *Le Sens de Création*. 1955)

A idéia desse Deus e a do obscuro luminoso processo da criação poética se fundem no hùmus desta *Trajatória Poética do Ser*:

Estou no centro escuro de todas as coisas / Mas a visão é larga / Como um grito que se abrisse e abrangesse o mar.

O volume encerra-se em abertura plena para o devir que trará, efetivamente, uma incrível amplidão de formas literárias e de sondagens cada vez mais fundas no Real e no Mistério que nele se oculta.

A Busca de novos caminhos

De 1967 a 1974, a voz hilstiana praticamente silencia. Período de fermentação criadora, em que se engendra a ficcionista e a dramaturga, ambas em busca de novas linguagens e novos caminhos



de criação. É quando escreve a labiríntica ficção de *Fluxofloema* (1970) e *Qadós* (1977); e leva à encenação os insólitos espetáculos de *A Possessa* e *O Verdugo*.

Nessa produção ficcional ou teatral, de absoluta originalidade, Hilda Hilst rompe o círculo mágico de seu próprio eu, tal com vinha se manifestado na Poesia, para lançar-se na voragem do Eu/Outro, em face do Enigma (da Existência, da Morte, de Deus, da Sexualidade, da Finitude, da Eternidade...)

Da Sexualidade para o Erotismo

Seu retorno à poesia se faz com *Júbilo Memória Noviciado da Paixão* (1974). Entre esta e a da primeira fase há uma evidente distância: não de valor ou natureza, mas de *intensidade*. Todos os problemas, então cantados, voltam aqui com uma outra densidade.

O *erotismo* (uma das forças mais importantes na ficção e no teatro hilstiano) é aqui o nervo central. É na evolução da *sexualidade*, (presente em sua poesia inicial), para o *erotismo*, que se coloca o problema da Mulher, tal como vem sendo colocado em nossos tempos: ela se redescobrando, como *princípio*, *expansão* e *duração* do homem. É como se, concentrando-se cada vez mais sobre seu próprio eu, a Mulher fosse, paradoxalmente, se descobrindo cada vez mais extensa e multiforme.

Dentro do círculo / Faço-me extensa / Procuo
o centro / Me distendendo. / Túlio não sabe /
Que o amor se move / No seu de dentro / E
me procura / Movente, móvil / No lá de fora.

Essa descoberta da plenitude sexual no “de dentro”, contraposta ao “lá de fora”, corresponde, em essência, ao que D. H. Lawrence afirmava, quando dizia:

Houve demasiada ação no passado, especialmente ação sexual, uma repetição tão monótona e fatigante sem nenhum desenvolvimento paralelo no pensamento e na compreensão. Atualmente nossa tarefa é compreender a sexualidade. Hoje em dia, a compreensão plenamente consciente do *instinto sexual* importa mais do que o *ato sexual*. (apud Foucault, *História da da Sexualidade*) (grifos nossos)

Escravar o instinto sexual em toda sua significação para a expansão plena do ser, é o

que se faz presente na poesia fremente de *Júbilo Memória Noviciado da Paixão*.

No plano do pensamento criador, instinto sexual já não é visto como limitado a uma função orgânica específica, independente das demais opções ou atos da existência cotidiana. Mas como algo infinitamente mais vasto e profundo, do que aquilo que se entende vulgarmente por função sexual.

O motivo polarizador de toda a poesia que aí se represa é o *erotismo*, no alto sentido filosófico do termo: “a experiência da comunhão plena eu-outro” que, partindo do corpo atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da Totalidade.

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha
boca / Austera. Toma-me AGORA, ANTES /
Antes que a carnadura se desfaça em sangue. /
.....
.....
Tempo do corpo este tempo, da fome / Do de
dentro. Corpo se conhecendo, lento, / Um sol
de diamante alimentando o ventre, / O leite da
tua carne, a minha / Fugidia. / E sobre nós este
tempo futuro urdindo / Urdindo a grande teia.
Sobre nós a vida / A vida se derramando.
Cíclica. Escorrendo / Te descubres vivo sob um
jugo novo.

Como uma sacerdotiza a cumprir um ritual, a Mulher exorta o Homem à união, segura da verdade e essencialidade da experiência amorosa que lhe oferece. Da primeira à última página, *Júbilo Memória Noviciado da Paixão* é um chamamento erótico, na mais alta significação do termo. A partir de uma situação comum, das mais encontradiças desde as “*Cantigas de Amigo*” (a da amante que fala ao amado distante), essa poesia assume a dimensão de uma experiência-limite definitiva. Nela, há uma funda consciência do “*princípio feminino*” que se expressa no apelo feito a Túlio (o amado ausente):

Olha-me de novo. Porque esta noite / Olhei-
me mim, como se tu me olhasses. / E era como
se a água / Desejasse / Escapar de sua casa
que é o rio / E deslizando apenas, sem tocar a
margem. / Te olhei. E há tanto tempo / Entendo
que sou terra. Há tanto tempo / Espero / Que o
teu corpo de água mais fraterno / Se estenda
sobre o meu.

Através dos símbolos “*água*” (princípio masculino, fecundador) e “*terra*” (elemento

feminino a ser fecundado), denuncia-se, nessa poesia, a frustração do processo vital, em sua necessária continuidade, porque o *amado* se recusa à sua tarefa, “deslisando, sem tocar a margem”. Entretanto, a Mulher o espera, como “terra” que é, elemento humano/cósmico a ser fecundado para cumprir sua tarefa de continuadora do humano. Elemento fixo, durável refúgio e estímulo.

Mas não só Mulher. O eu-poético, sendo confluência de dois instintos, o da Mulher e o do Poeta, oscila entre a *permanência* da “terra” e a *mutabilidade* da “água”.

Na última parte de *Júbilo Memória...*, “Poemas aos Homens do nosso Tempo”, o caminho e a força dos poetas se reafirma: da intencionalidade ético/existencial se abre para a política:

Senhoras e senhores, olhai-nos. / Repensamos a tarefa de pensar o mundo. / E quando a noite vem / Vem a contrafacção dos nossos rostos / Rosto perigoso, rosto-pensamento / Sobre os vossos atos. /

.....
.....
A *Idéia*, meus senhores/ Essa é mais brilhosa / Do que o brilho fugaz de vossas botas.

.....
.....

...Todos vós, políticos / Que palavra / Além de ouro e treva / Fica em vossos ouvidos? / Além de vossa RAPACIDADE / O que sabeis / Da alma dos homens?

Reafirma-se a eterna tarefa dos poetas: “Pensar o mundo” e não pactuar nunca com qualquer forma de Poder arbitrário que aprisione ou esmague a liberdade de pensar, falar e agir de todos os homens. Nos poemas finais, reafirma-se a *nova confiança do escritor* (poeta, ficcionista, dramaturgo, crítico) no *valor de sua escrita*, como elemento decisivo no processo de transformação que o nosso tempo está sofrendo .

..... Quando o poeta fala
Fala do seu quarto, não fala do palanque, / Não está no comício, não deseja riqueza / Não barganha, sabe que o ouro é sangue / Tem os olhos no espírito do homem / No possível infinito. Sabe de cada um / A própria fome. E porque é assim, eu te peço: / Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta / O homem está vivo.
(grifos nossos)

Daí a certeza de que a aparente fragilidade

da palavra poética (ou da idéia que nela vive) é muito mais forte e resistente do que o Poder organizado que contra ela se levante.

Amada vida: / Que essa garra de ferro / Imensa / Que apunhala a palavra / Se afaste / Da boca dos poetas. *Pássaro-Palavra / Livre / Volúpia de Ser Asa / Na minha boca.*

.....
.....

Em *Da Morte: Odes Mínimas* (1979), Hilda Hilst Mantém um incisivo e desafiante diálogo com a Morte, enfrentada cara a cara, como a grande Realidade que permanece tão misteriosa para os homens, como o era na origem dos tempos:

Te batizar de novo. / Te nomear num trançado de teias / E ao invés de Morte / Te chamar Insana / Fulva / Feixe de flautas / Calha / Candeia / Palma, por que não?

Diante do seu mistério, o que impede de que seja pressentida em outras formas? Anulando toda a possível distância entre si mesma e a Morte, a poeta torna extremamente familiar a temerosa figura, mostrando-a, ao mesmo tempo, essencialmente participante da Vida.

Te sei. Em vida / Provei teu gosto. / Perdas, partidas / Memória, pó / Com a boca viva provei / Teu gosto, teu sumo grosso / Em vida, morte, te sei. Juntas. Tu e eu / Duas adagas / Cortando o mesmo céu. / Dois cascos / Sofrendo as águas. / E as mesmas perguntas.

Empenhada, durante alguns anos, em experiências paranormais (gravações que captam vozes, supostamente de mortos, vindas em ondas hertzianas), Hilda Hilst transmitiu à sua poesia um à vontade em presença da Morte que, sem dúvida, resultava de uma intuição que mais e mais se difunde em nossos tempos: a de que o homem está presente a re-descobrir sua alma e, com ela, descobrir que a Morte é apenas uma *mudança de estado*, uma *nova forma de Vida*, ainda desconhecida.

Em entrevista concedida a Léo Gilson Ribeiro, acerca de suas experiências paranormais, a poeta diz:

...eu acho que a morte é a única situação transcendente do homem, a problemática mais im-



portante do homem /.../ Há vinte anos leio, medito, penso sobre o Homem, a Morte, o Ódio, etc. Daí achei, não sei, acho que minha criação literária e minhas fitas coincidem num ponto: *na urgência de comunicar ao outro: "Você é imortal, não receie a morte, em sua imortalidade cada um de nós preservará a sua individualidade, não é aquela dissolução do eu no Nirvanra, como prega o Budismo."* De modo que quero chamar a atenção, por meio da literatura e das minhas experiências psíquicas para o inadiável: *a premência de reproporem as tarefas prioritárias do homem.*" (in *O Estado de SP*, 18/04/1977)

Poeta da estirpe dos visionários e os incendiados pela Paixão do Viver e do Conhecer, Hilda Hilst permanecerá viva entre as mais altas vozes poéticas, que se entregaram à sondagem do Oculto. Sua criação (poética, ficcional ou teatral) se teceu sempre em busca do além-aparências, ou na redescoberta do absoluto, do sagrado ou do amor, -noções e vivências que, como sabemos, se perderam ou se deterioraram em nosso tempo-em-mutação. Mas sem as quais, o ser humano jamais se revelará, em plenitude, a si mesmo.

BIBLIOGRAFIAS

KAZANTZAKI, Nikos. Carta a Greco. (trad. A. Pereira da Silva) Lisboa, Editora Ulisséia, 1070.

BERDIAEV, Nicolas. Le sens de la création. Paris, Gallimard, 1955

ANGELUS SILESIUS. Pélérin chérubénique (1657) apud BERDIAEV. op. cit.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I. (trad. M. T. da Costa Albuquerque) RJ, Edições Graal, 1979.

NOTA

¹Professora Dr^a da Universidade de São Paulo - USP, área de Literatura Portuguesa. Atualmente atua no programa de Pós-Graduação Stricto-sensu em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aceito para publicação em 08/07/2004



O DIÁRIO DE VIAGEM EM TAUNAY E MÁRIO DE ANDRADE

Olga Maria Castrillon Mendes¹

RESUMO: O diário de viagem tem se constituído em elemento essencial nas discussões sobre a caracterização do Brasil nos diversos momentos históricos da busca do sentido de nação. Neste artigo, trago algumas reflexões sobre o espírito romântico de Taunay, na obra *Scenas de viagem*, e o espírito revolucionário modernista de Mário de Andrade, em *O Turista Aprendiz*, tendo por base a idéia deste sobre a similaridade entre a necessidade de “descentralização intelectual” e a “necessidade espiritual” que ultrapassa o estético na composição da paisagem.

PALAVRAS-CHAVE: diário de viagem; romantismo; modernismo.

ABSTRACT: The journey diary has been an essential element in the discussion about Brazil's characterization. It is present along the various historical moments of the search of the sense of nation. In this article I bring out some reflections about Taunay's romantic sense in *Scenas de Viagem* and Mario de Andrade's modernist revolutionary sense in *O Turista Aprendiz*. The idea is based on the similarity between the claim of “intellectual decentralization” and the “spiritual necessity” which goes beyond esthetic on the scene composition.

KEYWORDS: journey diary; romanticism; modernism.

Integrando o percurso da viagem, o diário suscita grande interesse nos estudos das ciências sociais e humanas, notadamente da literatura. Proponho, neste artigo, refletir sobre as obras *Scenas de Viagem*, de Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843 – 1899) e *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade (1893 – 1945), representantes de dois momentos de tomada de consciência de brasilidade, numa espécie de esforço de modernização e atualização do Brasil. Busco, nesse contraponto de leituras, discutir o espírito romântico de Taunay e o espírito revolucionário modernista de Mário de Andrade, tendo por base a idéia deste sobre a similaridade entre a necessidade de “descentralização intelectual” e a “necessidade espiritual” que ultrapassa o estético na composição da paisagem.² No percurso dos diaristas vejo, como ponto nodal da discussão, a forma como os discursos são transpostos para a ficção na dialética entre o testemunho e a invenção.

Alfredo d'Escagnolle Taunay, Visconde de Taunay, escreve sua primeira obra, *Scenas de Viagem: exploração entre os rios Taquary e Aquidauana no districto de Miranda*, no momento de participação, como militar, no conflito de fronteira da Guerra contra o Paraguai (1865 – 1867). Obra de um jovem a serviço da pátria, presentifica-se nela o ideal superior do “sentimento de dever” como meio de superação dos

obstáculos. Como explorador e memorialista, oficial do império e artista de acurado olhar, Taunay elabora suas impressões com notas minuciosas, objetivando um trabalho “simples e despido de pretensões, porém de alguma vantagem para novos e mais habilitados exploradores” (TAUNAY, 1868). É, portanto, o viajante-pesquisador que colhe dados para descrever “cenas” da natureza, ou seja, sintetizar as sensações causadas pela vivência entre-rios no sertão sul de Mato Grosso, elemento que passa a incorporar o singular processo criativo de suas mais afamadas obras, cuja principal personagem é a paisagem brasileira.

Mário de Andrade viaja pelo rio Amazonas, de maio a agosto de 1927, acompanhado de três mulheres: D. Olívia Guedes Penteado, mecenas dos modernistas, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila do Amaral. É um escritor modernista representante do “estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação” (ANDRADE, 1974), convicto da necessidade de incorporar o clima do movimento e fecundar as novas experiências. Nessa dupla condição, a primeira um tanto desfavorável para um homem da sua época “não muito dado às viagens” (ANDRADE, 1976, p. 51), e a outra propícia ao cultivo do prazer necessário à criação, escreve um diário que, em 1943, foi transformado em livro. Essas notas, apesar de consideradas pelo



autor como “sínteses absurdas, apenas para uso pessoal, jogadas num anuáriozinho de bolso, me dado no Loide Brasileiro” (*O Turista Aprendiz*, 21 de maio, p. 64) serão fundamentais na gênese do processo criativo e no amadurecimento do projeto nacionalista de Mário de Andrade. No misto de registro e de poesia, aliado às experiências vivenciadas numa região ainda hoje não totalmente conhecida dos brasileiros, Mário de Andrade será ponta – de – lança “espírito novo” de “reverificação e remodelação da Inteligência nacional” que marcou o movimento das primeiras décadas do século XX (cf. ANDRADE, op. cit.).

A viagem oficial do artista

Taunay viaja entre o cenário da guerra e da natureza exuberante de Mato Grosso. É tocado tão profunda e densamente por elas que, diz nas *Memórias* (TAUNAY, 1946), seu espírito se transforma a partir da experiência da viagem em terras tão distantes e inóspitas. Conseqüentemente sua obra se constituirá de essências: do natural dos sertões, da herança familiar de artistas renomados e, talvez, do olhar múltiplo que reúne ciência, arte e literatura, por influência do naturalista alemão Alexander von Humboldt, figura emblemática do século XVIII, que fez escola na linhagem dos relatos de viagem. Particularmente ligado às questões do império brasileiro, que buscava criar representações para imprimir certo tipo de “memória oficial”, Taunay produz imagens fundantes para interpretar a natureza, não como fenômeno natural, mas como elemento da cultura e da história do povo ou emblema da nação. Ao lado da realidade, a natureza constitui pretexto para a constituição de uma narrativa componente do cenário de uma região e da idéia de nação.

A obra *Scenas de Viagem*, composta de onze capítulos⁴, descreve a presença da força expedicionária da Retirada da Laguna, obrigada a permanecer, de dezembro a fevereiro de 1865, às margens pantanosas do rio Taquari na sua confluência com o Coxim, no distrito de Miranda, parte sul do antigo Mato Grosso, ainda uno:

Entre Coxim e a villa de Miranda estendiam-se então, impedindo a passagem até a viajantes escoteiros, esses pantanaes que, chegando em certos corixos a dar nado, impossibilitavam totalmente a marcha da expedição acompanhada por bagagem pesada e viaturas de artilharia (TAUNAY, 1868, p. 10).

A presença da água corta a paisagem e mistura-se à umidade do corpo transpirado em conseqüência do sol abrasador e da chuva intermitente, acompanhada ainda pelos insetos e pelas doenças. As sensações externas se mesclam àquelas interiores quando, após o sofrimento, rompe o sol e o delírio multicolorido da paisagem explode em pinceladas na pena do diarista. O olhar é mediado pelos sentidos para construir uma arte que atinge a alma e experimenta a “necessidade de se representar a si própria na alegoria e no emblema” (STAROBINSKY, 1988, p.98):

Depois d’ella [a chuva], descambou o sol por trás de nuvens róxas, orladas de fimbrias de ouro e prata, que, por largo tempo, atirarão lindos reflexos sobre as Campinas, até se confundirem com os pallidos clarões da lua, a qual illuminou, com baça luz, os negros penhascos, portaes d’aquella entrada colossal, com que defrontávamos (TAUNAY, 1868, p. 27).

Entretanto, em alguns momentos, o deslumbramento cede lugar ao senso vital e prático, para depois prosseguir na descrição, como se a ruptura fundisse o real e o ficcional, como acontece no diário d’*O Turista*:

... de sua verde mataria, de suas lindas garças, de seus fácies melancólicos, de seu céu puro e noites cintillantes que terião feito surgir em nós poéticos sonhos, se o estomago – e quantas vezes! – não reagisse dolorosamente com exigências difficeis de satisfazer. A posição do Coxim é pitoresca... (TAUNAY, 1868, p. 11).

Ao que parece, Taunay elabora o texto no calor da hora. Mário de Andrade, no hibridismo da composição, compõe o diário em duas épocas: a escrita de 1927 é reescrita, já maduro o escritor, em 1942, aparecendo o ficcionista:

que manipula artisticamente tempo e espaço, cria personagens, estabelece pontos de vista ao narrar (...) transformando o episódio num verdadeiro conto que poderá ser lido fora de seu contexto de origem (p. 40).

Taunay possui visão acabada da paisagem, que se impõe entre duas concepções: da descrição do real posta pelo diarista e da postura idealizada, necessária à proposta de representação nacional. Não há propósito apenas de reproduzir, mas de

fazer conforme um “modelo”; de certa forma, visão ancorada na tradição clássica⁵. Seu objetivo não é trazer o novo, mas re-criar a tradição a partir do conhecimento do local observado e vivido, definindo o “caráter” próprio da paisagem interiorana, à época desconhecida dos centros irradiadores da cultura. Desta forma, à “missão” do viajante agregam-se questões do nacional e da imagem a serviço dos sentidos. Estilo que parece fundar o estético-literário do pensamento romântico, criando imagens que contribuem para interpretar o Brasil no período de constituição do sentido de nação. A capacidade de interpretar tipos e pintar cenas faz de Taunay um dos mais fecundos escritores brasileiros do século XIX, quando se utiliza da experiência imediata para conferir transcendência à arte.

A “transviagem” d’O turista

O *Turista Aprendiz* (1927) é constituído de duas partes. A primeira tem um longo título paródico – *O Turista Aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega* – que retira a solenidade dos viajantes e tenta uma visão tropicalizada do Brasil. A segunda parte é intitulada *O Turista aprendiz: viagem etnográfica* (1942), condizente com o seu conteúdo mais objetivo, diferentemente do tom ficcional e jocoso da primeira parte, foco do nosso estudo.

A obra, conforme Lopez (1976, p.38), é um “misto de narrativa de viagem e diário, portanto, texto ligado à intimidade do autor e à elaboração poética”. Essa composição “caleidoscópica”⁶ mescla personagens e subjetividades, compondo um mecanismo de fabricação que ultrapassa o limite da escrita objetiva. Como modernista e nacionalista, o diário de viagem de Mário de Andrade é o espaço de liberdade para repensar novos paradigmas da criação, porque sua narrativa centra-se no real experimentado, explorado nas dimensões do inusitado:

Vida de bordo. Os botos brincam brincando na tarde, comem peixes. Os botos comem peixes assim, de-tardinha só por brincadeira. A noite já entrara quando portamos num porto-de-lenha. Céu do Equador, domínio da Ursa Maior, o grande Saci... (12 de junho, p. 97);

Ou no plano cósmico, que permite a inserção do sentimento de paisagem como centro de convergência:

As vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n’água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calma, cumprindo o seu destino de flor (7 de junho, p. 86).

A solenidade, contudo, é rompida pelo humor, pela linguagem telegráfica, pelos múltiplos discursos que misturam reportagem, cientificidade e memória, resultando num estilo irreverente próprio do modernista. Dessa multiplicidade de elementos narrativos surge a grande marca da viagem que é uma *transviagem*⁷, aquela que rompe com a tradição ao colar o insólito, o maravilhoso e a invenção.

À primeira leitura, o diário d’*O Turista Aprendiz* causa estranheza se o paradigma adotado for o dos relatos dos séculos anteriores. Estes, correspondendo ao espírito da época, traduzem a necessidade da viagem como experiência insubstituível. Pressupõem conhecer o distante e o maravilhoso para explorar ou fazer ciência. O viajante é espectador de fora que, em contato com o outro, analisa e elabora estudos sistemáticos que circulam para construir uma imagem de terra exótica e passível de ser conquistada e povoada. Num segundo momento, a obra se mostra em toda a sua singularidade enquanto parte do projeto literário do escritor. Mário é o viajante-protagonista que, conhecedor da tradição, faz literatura⁸. Não esquadrinha, mas dimensiona a possibilidade de uma virada na trajetória linear dos relatos. Não é um turista *en passant*, mas aquele que retira da obscuridade a realidade cultural do Brasil, escondida nas fontes do povo. Mário tem consciência dessa realidade dentro de uma linha de força universal, no momento de transformação do mundo e de “desenvolvimento da consciência americana e brasileira” (ANDRADE, op. cit.). Neste aspecto parece próximo à concepção de Taunay, de que a arte não se dirige apenas aos olhos, mas à alma. Transformado em livro em 1943, haverá, entre o registro e a escritura, o transcurso de mais de uma década que transformará o texto em um laboratório de impressões anotadas no calor dos dias e imagens recriadas pela memória. Possibilita, portanto, diversidade de leituras pela múltipla reescritura que corresponde a uma variação genérica. As notas permitem estabelecer a confluência entre o autobiográfico e o ficcional, conforme discute Viollet (2001) sobre os dossiês genéticos e a metamorfose do diário em obra de ficção. Essa liberdade inventiva de formas e o

descompromisso com a linguagem, levam-nos a pensar a obra na perspectiva do tempo imemorial e do espaço desgeograficado .

Nesse (des)limite, o olhar andradiano sobre a paisagem não se esgota no deslumbramento plástico. O lirismo é explorado até o maravilhoso quando é (re)construído no espaço e no tempo da própria criação, alternando o estilo elevado rompido pelo humor e pelo *nonsense*, lugar onde se afasta da criação literária de Taunay.

Nessa configuração de dois momentos da história literária brasileira temos, por um lado, a carga transcendente de imagens visuais da viagem que deságuam na elaboração mental do sentimento de paisagem, onde a categoria do estético parece sustentar seminais olhares sobre a nascente necessidade de imprimir sentido a uma idéia de nação e de romantismo; de outro, o sublime da paisagem sem exaltação, rompida pelo humor, o espaço cósmico tratado pelo viés da irreverência própria do modernista. Em ambos, portanto, a consciência do objetivo do fazer literário estrutural e estilístico, fecundando ideais. Taunay almeja a sua obra como base para novos estudos e percursos ao interior do continente. Mário não intenciona divulgação da obra como fonte de conhecimento. Dois movimentos anti-acadêmicos, pois apesar das fortes sensações experimentadas, Taunay não registra cenários, mas constrói cenas, quadros da natureza experimentada; não regionaliza o espaço geográfico, dá-lhe uma abrangência cósmica, perspectiva que reporta à visão humboldtiana de natureza. As imagens não se acumulam, unem-se para compor o universo harmônico – ousaríamos dizer, desgeograficado, como em Mário de Andrade.

Estaria Taunay antecipando a visão modernista? Em outras palavras: os modernistas renovaram os temas românticos? Como leitor da tradição dos relatos de viagem e, particularmente, desta obra de Taunay, Mário de Andrade parece reconhecer o espírito moderno como afinamento das expressões românticas e do desejo de descentralização intelectual, relevando e sistematizando uma cultura nacional.

Enquanto, para Taunay, a nação é modelo para idealização, para Mário é a síntese de um sentimento consciente de recriação da cultura. Por um lado o projeto do Estado; por outro, a aproximação da Sociedade e dos seus problemas, um projeto popular. Ambos, entretanto, preparadores de estados revolucionários similares que ultrapassam o simples sentido estético.

BIBLIOGRAFIAS

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: Mário de Andrade. *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1974.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secr. Cult. E Tecnologia, 1976.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996.

GOETHE, J. W. von. *Viagem à Itália: 1776-1788*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. *Revista Cultura Vozes*. Nº 2 – Ano 90. Volume 90, março/abril de 1996.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Amazônia e Utopia em Mário de Andrade*. In: Maria Lúcia Aragão e José C.S.B. Meihy (Coord.). *América, ficção e utopias*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; SP/EDUSP, 1994.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *Diário Íntimo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda do meu quarto*. Trad. Marques Rabelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MORAES, J.A. Leite. *Apontamentos de Viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RILKE, Rainer Maria. *O diário de Florença*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

STAROBINSKY, Jean. *1789: os Emblemas da Razão*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. *Scenas de Viagem: exploração entre os rios Taquary e Aquidauana no Distrito de Miranda. Memória Descritiva*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1868.

VIOLLET, Catherine. *Petite cosmogonie des écrits autobiographiques: genèse et écritures de soi*. Gênese: 16, 2001.

NOTAS

¹ Professora Mestre de Literatura do Departamento de Letras da UNEMAT. Sócia efetiva do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres e do Grupo RG Dicke/UFMT.

² Cf. *O Movimento Modernista*. In: Mário de Andrade. *Aspectos da Literatura Brasileira*, pp. 231-55, onde discute a similaridade entre o espírito revolucionário romântico e o modernista como necessidade espiritual.

³ Visconde de Taunay é herdeiro do espírito artístico dos renomados franceses que fundaram a Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro em 1816 (cf. a obra de Afonso de E. Taunay, *A Missão Artística de 1816*. Brasília: UNB, 1983).

⁴ Os capítulos, que são anotações da viagem, estão acrescidos de um estudo sobre os índios do Distrito de Miranda, um vocabulário da língua guanã ou chané, notas separadas de A a H e um apêndice minucioso da exploração dos rios, morros, recursos necessários à tropa, caminhos e distâncias percorridas, onde se nota a preocupação do trabalho do diarista oficial.

⁵ Taunay estaria vinculado, como os membros da sua família, ao pintor neoclássico David, cuja obra é “pensada” no conjunto das particularidades e não do retrato coletivo (sobre David, cf. Starobinsky, 1988:73-74).

⁶ Trago o termo de Viollet (2001), sob o ponto de vista das múltiplas facetas e combinações pelas quais vê o diário.

⁷ Termo utilizado por Telê Ancona Lopez.

⁸ Mário de Andrade foi leitor dos relatos de viagem do descobrimento e dos naturalistas, (conforme se pôde observar no acervo do escritor no IEB/USP), e dos clássicos diaristas das viagens reais ou imaginárias como Goethe, Xavier de Maistre, Sterne, Rilke e Garrett que, na época, já refletiam sobre a arte dirigida ao interlocutor e sobre a poética do fragmento.

⁹ Cf. a proposta de Bernardo Silvestre. In: Curtius (1996) que parece estar na gênese do pensamento de Mário de Andrade sobre o nacional a partir da idéia de desregionalização do espaço. Confere, ainda, Lopez (1994).

Aceito para publicação em 08/07/2004



UMA POESIA CHAMADA PERSONA

Célia Maria Domingues da Rocha Reis¹

RESUMO: A escritora Lucinda Nogueira Persona, premiada duas vezes pela União Brasileira de Escritores, apresenta-se como uma das melhores expressões da poesia mato-grossense da atualidade. Com o propósito de perceber esse universo poético, no presente artigo faço um estudo sobre os procedimentos estéticos, temática e expressão, de sua obra poética publicada, *Por imenso gosto* (1995), *Ser cotidiano* (1998) e *Sopa escaldante* (2001).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia mato-grossense, Lucinda Nogueira Persona, amor, lar, criação literária.

ABSTRACT: The writer Lucinda Nogueira Persona, has been awarded twice by the Brazilian Writers Union. She is one of the best expressions of Mato Grosso's poetry nowadays. With the aim of sensing this poetic universe, in this article we study the esthetical proceedings, thematic and expression, of her poetic opus published, based on observations of her poems, in the books *Por imenso gosto* (1995), *Ser cotidiano* (1998). and *Sopa escaldante* (2001).

KEYWORDS: Mato Grosso's poetry, Lucinda Nogueira Persona, love, home, literary creation.

INTRODUÇÃO

No cenário da produção poética em Mato Grosso, cujas pesquisas têm mostrado que é bastante significativa, tanto no sentido quantitativo quanto qualitativo, com nomes como Vladimir Dias Pino, Manoel de Barros, Silva Freire, Hilda Magalhães, Marilza Ribeiro, alguns já bastante conhecidos, outros só divulgados regionalmente, tem ganho vulto a poesia contemporânea de Lucinda Nogueira Persona. Com ligeiras menções às questões sociais, uma tônica da literatura desse Estado², mais centrada nas situações corriqueiras, com especulações do eu e de suas relações, como diz no paradoxo - *o que importa é conhecer a fundo/ a superfície das máscaras* (*Ser Cotidiano*: 38) - a *persona*, a alteridade, a poeta revela profunda preocupação com a confecção do verso.

Para refletir sobre este fazer literário, nas sucessivas leituras do conjunto da obra, (*Por imenso gosto* PIG), *Ser cotidiano* (SC) e *Sopa escaldante* (SE), fui me colocando alguns questionamentos: o que prende o olhar desse eu? que relação mantém com o mundo, em suas categorias de tempo e espaço? E, na expressão dessa relação, que proximidade mantém com a palavra na construção das imagens literárias? Nessa busca matinal dos versos, valorizei também a seqüencialidade da criação, os motivos, a repetição de assuntos e imagens, que vão compondo a unidade da obra.

O que de imediato se colocou foi a *forma*, no

sentido do que a poeta compreende como montagem de poema, a sua organicidade e o modo como dispõe o grupo de poemas que resultam nesse composto conhecido como "obra literária", e o conteúdo, que condensa outro aspecto da *forma*, alguns temas e procedimentos estéticos empregados em sua composição, seguindo a orientação da crítica temática, para quem a obra de arte é o "desabrochar simultâneo de uma estrutura e de um pensamento (...), amálgama de uma forma e de uma experiência cuja gênese e nascimento são solidários" (BERGEZ, 1997, p. 100).

A análise segue, então, além de uma orientação estilística (ALONSO, 1965), uma espécie de eixo de onde vão saindo ramificações, em conformidade com a atitude dos críticos temáticos de colher nos textos momentos expressivos, reveladores de sua poeticidade, pela compreensão de que, em sua realidade lingüística, "o texto é uma oportunidade de experiência, de sentido, de prazer" (BERGEZ, 1997, p. 134).

1. DA FORMA: O POEMA, CORPO BIOLÓGICO

A preocupação com o aspecto formal é uma constante em Lucinda. Todos os seus livros apresentam alguma peculiaridade estrutural que ordena o todo, não necessariamente inovadora, mas que torna primorosa e surpreendente a obra em si e, no conjunto de sua produção, revelam

uma sutil concepção de arte.

Essa característica pode ser vislumbrada mesmo em sua entrada na literatura infanto-juvenil, com o livro *Ele era de outro mundo* (1997), cujos capítulos são dispostos em ordem decrescente, em contagem regressiva, com o último capítulo, o número um, culminando na partida/lançamento do personagem, um extra-terrestre, ao seu mundo de origem. É interessante observar que nessa obra tematiza um de seus mais freqüentes motivos de poetas – o firmamento, com suas constelações e mistérios, compondo opúsculos e auroras. Uma herança de seu pai, “sempre encantado com o firmamento”, afirma na dedicatória.

Nos trinta e seis poemas de **Por imenso gosto**, os títulos, em caixa alta e negrito, ocupam sempre o lugar do primeiro verso, confundindo-se com ele. Assim configurado, há um adensamento da sua função, não apenas como elemento de representação do poema, mas também de relacionamento fono-semântico, apresentando-se, em muitos casos, como orações transitivas, cujos complementos aparecem nos versos seguintes.

A distância entre o título e o primeiro verso impõem aos olhos do leitor uma quebra, uma pausa à leitura. Aproximidade de ambos, ao invés, permite o efeito de fluxo, de continuidade. Em relação ao visual dessa obra, sobretudo, porque não há poemas impressos no verso das páginas, o que direciona o olhar, desviado apenas pelos seis nanquins⁴, que mereceriam comentários à parte, espalhados ao longo da obra. Em relação ao conteúdo, tal incorporação determina uma economia de expressão e uma simultaneidade, uma catáfora e o início do que ela anuncia, um eu, um tema, uma representação espacial ou temporal. A busca destes efeitos de continuidade é superlativamente trabalhada na publicação posterior, *Sopa escaldante*, mas os poemas deste, curiosamente, aparecem intitulados.

Em **Ser cotidiano**, o menos representativo nesse sentido, há uma simetria de número de poemas, com o uso do verso da página, divididos em três partes, respectivamente de catorze, dezesseis, catorze, sendo que o último poema retoma o tema do primeiro, a quiromancia, uma busca de auto-conhecimento pela leitura das linhas da palma da mão.

Em **Sopa Escaldante** há sessenta poemas divididos irregularmente. Atendendo à sugestão gastronômica do título, sopa, cada parte é

“servida” como um prato, expressão antecedida pelo ordinal – *Primeiro prato, Segundo prato*, compondo seis ao todo. Uma sopa para ser servida com garfo, assim mostra a ilustração da capa, de Adir Sodré⁵, porque uma colher prenderia o conteúdo, sustentá-lo-ia, mas essa sopa, de conteúdo escaldante, deslizará pelos vãos daquele talher. Esse deslizamento compõe o ritmo e a sintaxe da imagem e se projeta no conjunto: a sopa está colocada num recipiente de porcelana, cujos ingredientes, fauna, flora, forma, cor, explodem em ramalhete avançando em direção à moldura, transcendendo-a, chegando aos versos, encadeados entre si.

Do pictórico à palavra, o derradeiro verso do primeiro poema constitui o primeiro verso do segundo poema e assim por diante, até o sexagésimo. Considerando que a primeira parte do livro é composta por oito poemas, dos quais sete obedecem à forma do soneto, se o último verso do sétimo poema repetisse o tema do primeiro, fechando o círculo, teríamos o que a teoria clássica considera como “coroa de sonetos” (MOISÉS, 1997). No entanto isso não ocorre e o mesmo recurso é empregado até o final, segundo a intenção artística da poeta colocada após a dedicatória: *Nos poemas deste livro, como na vida ou nos romances, todo final é também um novo começo*.

A interação obtida mostra uma concepção de criação, de um eu criador consciente da inteireza orgânica das coisas, o livro como organismo vivo, corpo biológico que depende de todas as suas partes para viver, partes interdependentes, que em dado momento possuem matéria própria para depois mostrar outra dependência. Veias artérias que pulsam nas emoções que a palavra poética, na moldura das páginas, sugere.

Outro procedimento relacional, de ordem semântica, é o uso abundante das epígrafes, *colecione salmos* (SE: 34) - revela, como um endosso e uma discussão sobre a inspiração e a técnica de poetas, retiradas de fontes sacras como a Bíblia, Fernando Pessoa, Manoel de Barros, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade.

Aparecem no início da primeira obra publicada, ou introduzindo as partes, nas demais publicações, de onde são retirados títulos e subtítulos – “*Ser cotidiano* é um vício” (epígrafe de Clarice Lispector, *Ser cotidiano*:43); “*A lesma influi muito em meu desejo/ de gosmar a palavra*” (epígrafe de Manoel de Barros. “Palavra de

Lesma⁶ é designação do “Quinto prato” de *Sopa escaldante*: 63); e temas – “Sou puxado por ventos e palavras” (epígrafe de Manoel de Barros em *Por imenso gosto*. Em sentido literal, o vento e seus efeitos é tema de vários poemas).

Algumas epígrafes revelam o comportamento estético da poeta. Em **Por imenso gosto** a inscrição inicial determina o tipo de substância que a autora recolhe da realidade: “Escreve as coisas que tem visto,/ e as que são (...)” (*Apocalipse* 1:19). Uma tomada fenomênica das coisas, situações, que se dão à poeta em osso e carne:

SOBRE A MESA BRANCA

entornou duas medidas de arroz (Por imenso gosto, 23)

Móveis, imóveis

dispostos pela casa (Sopa escaldant, 21)

O dia de hoje

diferiu muito do de ontem.

Com efeito, hoje extrai um dente. (Ser cotidiano, 27)

Em outra epígrafe, a autora, citando Clarice Lispector, fala de uma não intencionalidade na escrita literária: “Faço o possível para escrever por acaso”. A inscrição desse “acaso” se dá no âmbito da existência, na abordagem desapegada das coisas, numa visão desprovida de preocupação política, moral, de denúncia. Não é uma poesia que fale muito sobre “acontecimentos”, no sentido que lhe emprestou Drummond, *não faça poesia sobre acontecimentos*, mas sobre os seres na sua estaticidade, destinação, tarefa vital. Ou no momento em que é preciso uma superação para a manutenção da vida – *centenas de taturanas enfileiradas fugiam/(...)/ num insuportável esforço de sair/ de dentro delas mesmas.*(*Sopa escaldante*, 15). Há uma contemplação melancólica de elementos externos e internos ao eu, em relação a si mesmo e ao outro, que ganha diferentes configurações em cada obra, com um direcionamento específico, conforme será visto adiante, reportando-se ao transitório, ao vazio das situações repetidas indefinidamente.

Mas o eu não tem responsabilidade sobre as existências e se rende à conclusão: “desse vazio eu não morro” (*Sopa escaldante*: 25). Esse postulado é uma resposta antecipada à pergunta que o eu lírico faz no poema da página seguinte,

“Pequeno ser vivo”, ser que contempla o firmamento no momento em que cai a noite, quando então faz metalinguagem dizendo *que muitos e muitos/ já publicaram sobre o assunto/ e felizes foram e felizes foram*, a repetição indicando que conseguiram raptar a palavra necessária à sua emoção. Escrever o poema – a criação – mostrar ao mundo que a situação existe, algo existe de diferente, a beleza, a mutação das coisas, cada ser em si, na sua realidade, funcionando despercebidamente nas engrenagens que conformam a máquina do viver e, como engrenagens, não param para *perceber*.

Essa é a busca da Poesia, algo inabitual percebido na rotina das coisas, a percepção que desperta a admiração, o espanto, como é apresentado em outra citação clássica na abertura de *Por imenso gosto* – “E o que vejo a cada momento/ é aquilo que nunca antes/ eu tinha visto” (Fernando Pessoa). As coisas, tal qual se mostram na vida de hábitos estabelecidos, tornam-se veladas, desprovidas de cor. A contemplação lhes promove o desocultamento.

As epígrafes podem ainda constituir uma subescritura, como a que segue, colocada após os poemas da última publicação – “... é esta minha assinatura em todas as cartas:/ é assim que eu escrevo” (II Tessalonicenses 3:17). Dessa forma colocado, o dito bíblico pega o leitor de surpresa e provoca nele um transbordamento, após ter sido preenchido pela leitura dos versos, devido à força da afirmação e à autoridade da fonte. A poeta segue a tradição clássica da recorrência a uma entidade espiritual (as Musas dos poemas épicos) como forma de ‘justificar’ sua inspiração, a modéstia e o reconhecimento das próprias limitações, numa versão contemporânea.

2. DOS TEMAS: A CASA

Conforme foi dito, há na poesia em estudo um enfoque do modo de ser próprio do homem como um modo de ser no mundo, em uma situação específica, comum ou fundamental. Não há uma tessitura do social em sua complexa sistematização, um pensamento que queira dar conta dos desarranjos históricos, que apresente grandes conflitos interiores, idéias revolucionárias. Somente em alguns momentos podemos encontrar, em tom de casualidade, versos de cunho social:

Neste mundo de carnes
paladar acostumado ao sangue
enfio flores pelas nossas goelas

desejando que a vida possa ser outra coisa (SC : 18)

E urra, parindo negra fumaça
como o futuro da poluição nascendo (SC: 24)

Rajadas de um vento quente
depois das queimadas
trazem os restos mortais do cerrado
para dentro de casa.(...)
Choro tudo: a resina o carvão
os ossos à tona das cinzas. (SC: 42)

Momentos que se perdem
E vestígios de silêncio
Atravessando a história (SE: 31)

O que se revela nesses versos é que todos os itens convergem para um só: saem de dentro da casa do eu lírico. Veja-se: na primeira estrofe trata de *pequenos feixes/ de couve-flor na fervura*; na segunda, observa o local onde mora (na citação, a imagem é a de um ônibus): *Meu bairro, largo campo de folhas arrastadas/ por um pouco de vento. Santa Rosa / meu ambiente todo manchado de agosto*; na terceira, o interior – *para dentro de casa*; na quarta, também o interior – *e o muito tempo das coisas/ espalhadas pela casa/ quando desce o plasma da tarde*.

Em momento diverso, mais flagrante, única menção direta a um problema no Brasil, o que provoca o poema é propriamente a perda da casa:

A enchente roubou-lhe a casa
a casa rodou inteira
como um barco de papel
E aqui talvez não seja suficiente lamentar
pensar que no Brasil é comum esta algia (PIG:65)

E, nesse sentido, noutro poema, apresenta uma hipérbole:

A própria casa duas vezes:
de verdade e de mentira
espelhada em seu avesso (SE:49)

A casa constitui então a coluna vertebral da escritura de Lucinda, é o seu signo. Ganha o estatuto de “lugar”, numa acepção otimizada, filosófica, metalingüística, mote para discussão literária, tema, técnica e perspectiva. Lugar como atualmente o entende a Geografia, como o “concreto de uma paisagem” (a paisagem só pode

ser parcialmente percebida por causa da restrição do campo de visão do observador e compõe uma unidade pela síntese da percepção e imaginação), um ponto, um endereço, ressignificado, resultante da reflexão do que nele está contido, criando-se o vínculo afetivo, uma “topofilia”, diferente de espaço, mais amplo, de movimentação (ALVES, 1999, p.78).

Nesse parâmetro percebi, por exemplo, uma sagração dos pontos de onde observa as coisas, sobretudo da vidraça de uma *janela*, motivo reiterado com frequência:

E aquela mesma pose
de testa na vidraça
na qual me ajeito
com tanta calma (PIG:39)

da *cozinha*, a *mesa de refeição*, o lugar do preparo dos alimentos, a sua degustação:

Infinito
é o tempo de que preciso
para cada coisa que faço

são dez horas da manhã
lavo
com fé religiosa
dois maços de alface
a dimensão da atividade
é pequena
mas
enquanto desfaço
os rosários de bactérias
dá tempo de pensar na vida
dá tempo de pensar na morte (SE: 81)

No composto da casa, há o *quintal*, onde se vislumbra um microuniverso de *taturanas, lagartos, caracóis, formigas* (estas também têm reinado na *cozinha*), *pássaros*; a *flora*, com uma preeminência para as árvores; os arredores, os telhados, as ruas, os transeuntes.

Agrupando alguns desses aspectos de modo a compor uma mostra significativa, apresentarei duas linhas, uma mais ligada ao tema e outra mais à forma, aparentemente distanciadas, mas que se implicam mutuamente, e dizem respeito ao amadurecimento da poeta mostrado ao longo de suas publicações: o amor e a criação literária.

2.1. O AMOR

Embora esse tema seja muito amplo, na poesia em estudo ele ganha duas direções específicas, o amor conjugal e uma concepção de amor extensa



devaneio, a poeta afirma “*mas são palavras*” (PIG: 21). Trata-se de algo mais íntimo que assim deve permanecer.

É com essa configuração que expressa o erotismo, sem os arroubos da paixão, no cenário das coisas *habituais*, como no poema em que descreve a excitação crescente do eu feminino à aproximação do outro, o *Ele* e *Ela*, grafados com inicial maiúscula:

Ela (mulher velada)
olha para os confins
da rua suburbana
(...)
Quando Ele ainda é um ponto
dançando no horizonte
das coisas habituais
Ela já se aquece
tem sido completa
no seu reino simplificado
Ele (homem de transparências)
vem devagar pelo meio-fio
Ela
não se furta ao sonho diário de vê-lo crescer
e Ele cresce
dentro dos olhos pássaros dela
e dentro do que nela é tépido. (PIG: 41)

Não há um eu que se diga na primeira pessoa, mas fá-lo como observador de um outro eu, focalizando a sensualidade estimulada pela atuação do imaginário, *olhos pássaros*, diante do que se coloca no campo visual - *Ele*, e que atua naquilo que *dentro* do eu feminino é *tépido*, suave, vulnerável.

Um outro recurso sintático que também mostra esse abeiramento é utilizado no poema que apresenta a maior carga de erotismo de toda a obra:

FUI INTRODUZIDA NESTE QUINTAL
por mãos amigas
Meu rosto miúdo e roxo
aberto às possibilidades
e aos zumbidos
Penso como gente
sendo flor
O que tenho em amarelo
responde por sexo e reclama
a visita das abelhas
Observo o homem que me olha
todos os dias
gostando do que vejo:
seu olhar de gula
engordando...engordando...
pelos meus poderes. (PIG: 81)

O agente da passiva, *por mãos amigas*, é o complemento que, na voz passiva com auxiliar, representa metonimicamente o verdadeiro agente da ação verbal, que não é o próprio eu, mas um ‘canal’, que propicia a saída do lugar primordial a outro, passagem feita de modo afável, afetuoso, como indica o adjunto adnominal. A metonímia se soma à expressão *neste quintal*, no verso indicando uma metáfora da união conjugal, e que, por inferência, aponta um lugar tópico, de confluência, a casa.

O teor simbólico do texto traz o desejo sensual do eu. Considerando os elementos formadores das imagens pela simbologia convencional⁷, percebi que há uma manutenção do estilo: enquanto o eu fala de si, de seu desejo, fá-lo com restrições, com encolhimento, *rosto miúdo*. Na seqüência da representação tem-se o cromatismo, *roxo*, cor fria, da espiritualidade, da transcendência, e *amarelo*, cor solar, atributo apolíneo, do intelecto; a fauna, *reclama a visita das abelhas*, seres evocados pela laboriosidade e criação; a flora, *penso e sinto feito gente/ sendo flor*, uma idealização.

Mas, no conjunto, é possível criar outras relações. Há uma contigüidade nas imagens do poema: *zumbidos/ sendo flor/ visita das abelhas*, por extensão, a substância nectárea que se pode abstrair da *flor*, doce e aromática, nutridora, o conteúdo feminino como fonte receptora/geradora de prazer. A *flor* também sente prazer em doar de si, *possibilidades*, refazendo-se sazonalmente.

Mantém-se a idéia do sentimento como construção, no poema anterior, em zoom, uma expansão quando trata do ‘outro’: *Ele ainda é um ponto/ Ele vem devagar/ Ele cresce*; no presente poema, *seu olhar de gula/ engordando... engordando.../ pelos meus poderes*, gerúndio que lembram os versos carnais de Adélia Prado.

É interessante observar que foi no domínio dessa temática que mais encontrei diálogo com outros textos, em ligações casuais ou resultantes da reelaboração da obra evocada com o texto de base. Além da mencionada Adélia Prado, encontrei algumas passagens na tradição literária, da imagem das *abelhas* ligadas à idéia de sensualidade, do seu produto, como em José de Alencar, no mel que verte dos lábios da bela Iracema, ou como no fragmento de *Sonetos luxuriosos* (1.525:89), de Pietro Aretino que, embora gramaticalmente compondo a comparação, celebram um êxtase, no período liberto do Renascimento - *À abelha não agrada/ Mais a flor quanto a mim um nobre nabo/ Mal o*

provei e toda já me acabo.

Avizinhando-se de Eros, no poema seguinte ao *FUI INTRODUZIDA NESTE QUINTAL*, Lucinda apresenta *Thanatus*, a morte:

UM PUNHADO DE TERRA
 cobre a semente
 enterra o morto
 (Abafa a chama
 do que se entende por cio
 no breve conto do corpo?) (PIG:83)

O arranjo fônico com rimas toantes (assonantes) *morto/corpo*, *corpo/sopro* e uma certa recorrência semântica dos versos aproximam-nos sutilmente dos versos de Cecília Meireles:

Se amanhã perder o meu corpo
 Será possível que ainda venha
 E aos pés de ti me detenha
 Como um levíssimo sopro?

O primeiro poema traz um circuito sonoro musical, crescente em direção ao sinal melódico que o encerra, determinado pela produtividade da constrictiva vibrante /r/ na anominação em *terra*, *enterra*, sílabas dígrafas, e encontros consonantais *cobre*, *breve*, *morto*, *corpo*; pela aliteração combinada da nasal com a consoante surda /t/ – *punhado*, *semente*, *enterra*, *entende*, *conto* e aliteração do som /k/ – *cobre*, *conto*, *corpo*, oclusivas apropriadas para a evocação de algo ligado à idéia de força e, no caso da vibrante, de fluidez. Tais efeitos são auxiliados pela métrica, que não é regular, mas que se repete nos versos 2,3,4, com quatro sílabas, e nos dois últimos em redondilha maior, métrica própria das cantigas. A brevidade e musicalidade dos versos traduzem um gênero literário, o *conto*, no circunlóquio do lexema ‘morte’, o *breve conto do corpo*, para indicar a vida, como arte e finitude.

O eu lírico interroga, então, acerca da provisoriedade da *chama*, do *cio*, período de apetência sexual e fecundatório do *corpo*, diante do inevitável perecimento. Verifiquei que a menção se estende ao corpo humano, o *morto*, e ao corpo vegetal, *semente*, com os verbos *enterra* e *cobre*, paralelismo sintático que pode ser uma percepção da existência, dialeticamente, como um ciclo, a sazão, morrer para brotar, não uma morte eliminadora, mas aquela que contém em si o *gérmen* do devir. Cada ciclo guarda peculiaridades em relação ao anterior, como disse Heráclito:

“ninguém pode banhar-se duas vezes nas águas do mesmo rio, porque o rio permanece, mas a água já não é a mesma”. “Por essa razão – continua o filósofo – a substância primordial é o fogo, a menos consistente de todas, a que mais facilmente se transforma” (MARÍAS, 1982, p. 48). Nesse caso, a interrogativa traria em si a idéia não de *abafa[r]* a *chama*, mas de torná-la outra coisa.

No domínio da poesia de Lucinda, esse poema, o penúltimo de *Por imenso gosto*, vaticina o que virá nas próximas publicações, uma superação do amor carnal em direção a outro escopo. *Um punhado de terra* não necessita ser só ele mesmo, mas metáforas de tempo, de vontade, de acontecimentos, de distâncias, de crenças, de formação, de cultura que se sobrepõem ao eu, às suas relações.

Se considerarmos a questão do gênero, observaremos que gravitam na esfera dessa poesia os temas do universo feminino – o lar, os afazeres domésticos, desde a limpeza da casa até as compras no supermercado, o parceiro, a maternidade, que revelam uma aceitação da condição histórica, sem rebelação e esbravejamento, como na poesia de Marilza Ribeiro, por exemplo, que desnuda a convergência *meu espelho quebrou/ e meu demônio ficou beijando meu anjo* (1981, p. 29). Ou na poesia de Adélia Prado, que afirma sem pejo *Com licença/ vou cair na vida* (1991). Nesse sentido, os estudos ora apresentados, ainda incipientes, mostraram que atravessa esse discurso uma certa visão masculinizante.

Darei aqui uma pausa para dizer que, dentre as muitas perspectivas críticas de leitura que essa escritura oferece, a constatação do parágrafo anterior constitui vertente substancial para o seu estudo na perspectiva da crítica feminina, no sentido de compreender a mulher como sujeito. O que se coloca é a questão da identidade da mulher como “ser histórico real” em oposição ao “ser ficcional” criado por um discurso hegemônico, patriarcal, determinante de valores, limites e controle da mulher na sociedade e que, como diz Teresa de Lauretis, “no es una relación directa de identidad, una correspondencia uno-a-uno, ni una relación de simple implicación. Como todas las otras relaciones expresadas en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, culturalmente montada”⁹.

Evidentemente não vai nessas considerações nenhum juízo de valor restritivo à qualidade, à

literaridade dos versos da poeta. É de outra ordem a minha observação. É interessante observar como, sujeito histórico representante de uma categoria – a feminina, a poeta vai tecendo sua fala e revelando subliminarmente tais valores, e que respostas contemporâneas encontra para a exploração dessa subjetividade, sem idealização ou essencialização.

Que indícios estilísticos explicam essa afirmação?

Além das marcas vistas, circunscritas ao espaço doméstico, verificando a seleção lexical dos poemas observei, por exemplo, que poucas vezes aparece o termo *mulher* e mesmo assim em casos específicos de menção à mãe ou a uma mulher doente que espera a morte (“*Esta mulher inquieta/ com menos hormônios e quase dispersa*”, SC: 32), entre outros; para questões metafísicas, quando o eu não fala de si mesma, há o emprego do termo generalizante “homens” (“*no coração dos homens*”, SE:20) ou a enunciação em terceira pessoa. O grande tema feminino, as culpas, estas são sancionadas através da imagem do eu masculino:

Na última hora da tarde
e nenhum sinal de vida ao redor
o homem disse baixinho:
me acho vazio, inteiramente vazio (...)

Como dissera aos seus botões (...)
não obteve resposta
e a palavra se perdeu
num turbilhão que nem existia.

Um maravilhoso silêncio flutuou
sobre seus erros mais perdoáveis (SE: 25)

À parte essas reflexões mais generalizantes, interessa-me, e daí a menção à crítica feminina, abstrair dela uma orientação, sem grandes pretensões, a respeito da composição desse discurso poético – a da voz que procura uma identidade mas que se anuncia por um ‘distanciamento’ e busca cada vez mais um controle sobre o próprio discurso, como sujeito da enunciação, pela consciência da mediação investigadora da linguagem sobre a realidade.

O eu apresenta um distanciamento em relação às coisas, não sem afeição e simpatia para com elas, mas sem integrar-se, focalizando-as nelas mesmas, sem interferência na realidade. É flagrante o modo como constrói algumas imagens – ao *nosso redor*: não em nós, mas ao *nosso redor*.

Lexemas como *tijolo*, *parede*, mesmo que empregados com valor afetivo, não excluem semas como objeto de textura endurecida, que promove a divisão de espaços e não permitem a fusão, o um-no-outro, conforme pude observar em muitas outras autoras lidas e, segundo estudos, considerada mesmo uma marca da fala feminina.

É perceptível a opção pela 3ª pessoa do discurso, a impessoalidade referida anteriormente; há a presença da fauna nos versos, não de animais domésticos que pressupõem relação duradoura, mas daqueles que apenas observa, os insetos, as aves; e da flora, como foi visto, em relação à nomeação da sexualidade feminina, mencionada, e da masculina - *Tu dormes/ e um cardume morreu em certa parte / do teu corpo – agora em abandono -/ antúrio triste e docemente reclinado. (SC: 14);* e em outros casos, como - *QUANDO AFIRMO/ que as flores me encantam/ não é sem um certo desconforto/(...)/ nunca me ajoelhei na terra/(...)/ para plantar uma semente (PIG: 51)*. Obviamente, as metáforas da fauna e da flora constituem o lúdico, o que dá aos poemas o *status* de ficção mas, nesse contexto, assumem também outros sentidos.

Se por um lado há essa distância em relação ao elemento natural, significativamente em dado momento há a incorporação do elemento artificial, a substância vítrea, ao eu, processo de solidificação, espécie de simbiose apresentada em metáforas surrealistas como *face de vidro (PIG: 33)*, *pescoço de vidro (PIG: 39)*, quando, da vidraça da janela, o eu observa a *chuva* e o *vento*.

Tomarei das metáforas dois semas, a transparência e a consistência, para compreender aspectos do sentimento amoroso do eu.

A aderência à matéria transparente é índice de uma tendência que se mostra em *Ser cotidiano*, obra em que acredita menos no potencial expressivo das palavras, com versos menos contensos, poemas mais longos que os praticados na coletânea anterior, com uma preocupação mais voltada ao assunto tratado que à forma. Por exemplo, em *Por imenso gosto*, quando fala do *silêncio*, cria uma relação motivada entre este tema e o seu modo de representação, em versos curtos, assindéticos; seleção vocabular amena. O verso o *silêncio antecipado*, do poema “*Identidade*” (SC:11), não apresenta tal significação, a força daquela quietude, pela expansão dos sintagmas, uso mais freqüente do ponto final, o que deu aos versos o tom de quase prosa. Esse é um procedimento mais ou menos comum em relação

aos demais poemas, em que se deve considerar, sobretudo, a profunda alteração na seleção lexical de muitas imagens criadas, que deixam de ter a leveza dos versos delicados da primeira obra, para assumir um caráter de positivismo científico à moda do Naturalismo:

(...)sentados frente a frente
cara a cara
tanto faz.
Um pouco dobrados
à canga cósmica
máscara triste(...)
entre nossas conchas cartilaginosas(...)

Porém, dentro de nós,
rica em cálcio
e banhada em gordurosa luz,
a caveira sorri. (SC:12)

Quantos e quantos hímens se rompem
sobre as folhas secas do chão
gota de sangue na folha
formigas sobre o sangue
em luta encarniçada.
E o amor por terra. (SC:29)

Concluo que a mudança no plano da expressão não é gratuita. Ela traz uma modificação na tomada da existência e, o que se ressalta nessa conjuntura, da concepção amorosa.

Ainda não sei
o que vem depois do mundo.

Na soma de tudo
na armação de um livro
tantas palavras em jogo
tantas formas de dizer a vida
esta vida
que
na medida do possível
não deixo correr por si mesma(...)

Às vezes
é bom governar
o curso das coisas mais comuns
por a claro o que a alma
guarda em conserva (...)
As elaborações de amor
dão-me um certo medo
sou animal e vivo
em local desprotegido. (SE:27)

Compreende-se aqui a metáfora do vidro, o que é translúcido, visível, compreensível, que não pode fugir do parâmetro estabelecido.

Aparentemente há um paradoxo em relação à afirmação anterior *mulher velada*, acobertada, ensombrecida, pela imposição da ação *por a claro* o que *a alma/ guarda*. O que se percebe, no entanto, é que há um conhecimento do conteúdo obscuro do eu feminino, notadamente das tentações, da arbitrariedade das emoções, sobre as quais é preciso controle, para que o eu consciente não sucumba.

O que se apresenta, então, é uma visão de feição científica, mais materialista, que atende a um princípio de organização e governo, a serviço de um objetivo prático. Uma poesia que se move mais lentamente, observando as minúcias, buscando explicação racional da adequação ao mundo orgânico (SODRÉ, 1965, p.16), do cotidiano em seus aspectos às vezes repugnantes, amargos, *gotas de sangue na folha/formigas sobre o sangue/ em luta encarniçada; zoomórfico – sou animal; desidealizadores:*

Quando tuas camisas flutuam ao sol(...)
não penso em teus poros(...)
Sonho os lugares onde elas foram ou irão
(...) o guarda-roupa
onde elas se alinham - silenciosas
inodoras e frias. (...)
penso nos cabides de madeira(...)
e, que horror, nos ganchos de arame. (SC: 36)

Há uma dependência do feminino em relação à fatalidade das leis naturais:

*Não posso ficar indiferente
aos sinais dos tempo (já não sangro mais)*
(SC:57)

Retomando a metáfora sinestésica, o eu lírico anuncia o ponto de mutação da emoção, através da imagem anominativa do *mar, maresia, marulho:*

O cheiro múltiplo da maresia
impregnava tudo(...).
Fui colhida em cheio
pela rede vaporosa
de defuntas algas.
A maresia
invadiu meus conceitos
aglutinou o verão e todas as razões
num marulho só, dentro do peito.
Ah, bafo de mar. Cheiro tão forte. (...)
anulando perfumes. (SC:30)

As categorias de negação – *defuntas algas, inva[são] de conceitos, anula[ção] de perfumes* preparam o terreno para que, por silogismo, retomando a linguagem objetiva em passagem brusca, uma fala de coração e alma em ‘estado normal’, os últimos versos desqualifiquem a sexualidade:

As flores não valiam nada.
Os sexos eram flores. (SC: 30)

Reflexo dessa concepção, em imagem branda, amaneirada pela freqüência da nasal e semanticamente pela geometrização do *afago*, que aponta não para o contato retilíneo do *ir e vir*, mas o *circular*, apresenta outra modalidade de emoção:

Minhas mãos, (...)
estão agora a meio caminho das suas(...)
talvez para um afago (...)
não desses (de ir e vir)
que ao mundo trazem
o acumulado sêmen,
porém um mais circular
em que só a *doçura se concentre*. (SC: 47)

Essa mudança não se faz sem entraves. No âmago da relação amorosa, que expõe um conceito de fidelidade conjugal, monogâmica, não afeita a experimentações sentimentais, insistente na construção de uma única morada, um pesar toma conta dos versos que olham para o passado indagativamente:

Uma jovem vestida de noiva
é fotografada junto ao noivo.
Quem são eles? Quem somos nós?
Nós fomos eles? (SE: 51)

Imagens de outros versos mostram que não há dissolução do sentimento, da união, que vai sendo digerido no cotidiano:

Vou despejando na pia
a água fervente
das batatas cozidas
que ele tanto gosta.
Meu Deus, isso é amor. (SC: 56)

No entanto, há um espraiamento do amor carnal, uma sublimação (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988, p. 638) dessa emoção derivada para um outro alvo, mais espiritual e universalizante.

Em *Sopa escaldante*, o Segundo Prato traz como tema o amor. E o que há nessa abordagem são questões como o destino, “os altos e baixos da superfície da vida”, lembranças da infância (p. 29); menção à maternidade; divagações sobre o mundo, “o mundo é assim:/ com incrementos diários/ de momentos que se perdem/ e de vestígios de silêncio/ atravessando a história” (p. 31); o sentimento de passagem do tempo, “a vida é que passa/ o tempo fica.” (p. 32); a animação da mobília da casa, “as cadeiras vão dizendo: (...)/ não temos coração/ nem memória/ só um hábito” (p. 33). Para encerrar, explica então o novo dimensionamento dessa temática, em poema com título sugestivo de sofreguidão, de paixão, composto por sujeito, *meu coração*, e predicado verbal, com verbo que animiza esse órgão, atribuindo-lhe intensidade, ‘intensa atividade’:

MEU CORAÇÃO FERVE

Um hábito
sentar-me e escrever
mesmo que o mundo
não me diga nada.
Um certo amor passou
como passam tantas coisas.
Os dias agora estão
cheios de palavras(...)
Há muito para entender e sentir
o tempo é curto
as convocações são inúmeras. (SE: 34)

Também se traduz em amor as *formas de dizer a vida* (SE: 27), através da geração de outras vidas, o desdobramento pela *palavra*. O sentimento amoroso caminha cada vez mais para o exercício literário: uma freqüência diuturna à poesia, com poemas auto-referenciados; poemas em que o eu procura dizer-se, em algumas passagens, longe da “casa”, o que lhe traz sentimentos contraditórios – *Às vezes/ em outros lugares/ não sou a mesma*. (SE: 49); poemas que expressam um sentimento de transcendência do eu/dos seres em relação a si mesmos, na busca de um lugar no mundo.

2.2. A CRIAÇÃO LITERÁRIA

Meu quintal
Ora me descansa, ora me inquieta.(...)

Às vezes
gosto de pensar em nada



junto a esta coluna da varanda
(velho tronco de uma árvore)
e ver, de repente,
um poema passar
apressado e afoito
como se tivesse vida
e encher pudesse
o vazio de *maravilhas* (SE: 55).

O poema recebe o alento, a vida, com ímpeto e aceleração. A aliteração da consoante surda [p] e das fricativas [s v] nas paroxítonas/oxítonas, *de repente/ poema passar/ apressado, vida, vazio, maravilhas*, dão o movimento rítmico ao ente que ali se coloca, o poema personificado, uma presença inteira, não apenas um vislumbre, uma idéia, mas algo que surpreende o próprio eu, que é alheio à sua vontade. A personificação se desfaz para dar lugar à comparação hipotética, indicada pelo subjuntivo *como se tivesse/encher pudesse*, a possibilidade de o poema preencher o *nada*, o vazio existencial. O preenchimento se daria com o sentimento devotado à arte – de *maravilhas*, de fascínio, de encantamento. Conclui-se, no conjunto, que há uma figura de preterição, em que o eu nega algo que está se fazendo: o sentimento de poesia provendo o momento e o poema acontecendo, pelo ato de contemplação.

É um caso de metalinguagem em que a poeta, tendo o código como referente, produz o comunicado estético, o gênero lírico; os recursos de linguagem, que traduzem o comunicado da percepção do seu eu. É “literatura falando de literatura”, onde devemos observar as relações, o modo como se articulam: a “linguagem do significado”, que busca a nomeação, o conceito das coisas através da palavra, e a “linguagem do significante”, “que traduzirá em forma significante (...) estruturas de significação” (CHALUB, 1988, p. 32). Ou seja, há uma escolha de palavras por homologias sonoras, pelo grau de intensidade, dispostos de modo a criar efeitos artísticos, possíveis de serem interpretados na medida em que criam significados novos sobre o significado referencial já existente.

Exemplo comum de metalinguagem é a dicionarização poética de termos, o “código explicando o código”, em que o eu, após comentar sobre alguma situação, expor um ambiente, elabora uma definição metafórica de termos condizentes com sua situação emocional, como podemos ver nos versos de *Sopa escaldante*:

Destino?
São os altos e baixos da superfície da vida. (29)

Silêncio (...): um vazio,
uma acomodação de tudo – carne e verbo. (56)

Uma outra modalidade do fazer literário com conotação metalingüística, bem ao gosto da poeta cuiabana, é a da imagem da *folha amarela que cai da árvore, folha-palavra*, em trocadilhos, apreensão sutil do que há no trivial, espécie de paródia do ato da criação, que coloca em questão as relações entre o poeta e sua matéria verbal. Como disse Ítalo Calvino (1990, p. 32) propondo algumas idéias para a literatura do novo milênio, é aquela “específica modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia”. Vejam-se os versos:

Infinito seria este relato
amontoado triste de folhas
como palavras derrubadas pelo vento.
(SC: 17)

Queria explicar-me
através de uma árvore (completa) (...)
As folhas, realmente, são
de um branco bem formatado:
nelas escrevo e apago. (SC: 15)

FOLHAS PARDAS E VERMELHAS
galhos e ervas secas
são régios motivos
que o chão abriga
para passos lentos
e alguma poesia. (PIG: 67)

DA ALTA ÁRVORE CAI
a pequena folha amarela
(que já deu muito poema) (PIG: 59)

Neste último fragmento, a poeta tributa à dinâmica da folha uma similaridade com o ato de escrever, numa gradação decrescente: a queda da folha - a queda do poeta; o movimento circular da folha - o esforço do poeta em *piruetas de amor*; a *folha melancólica/porque morre* – o poeta *sorridente/porque vive/ dentro de um sonho de poesia*; a *folha parece demorar na queda* – não o poeta/que se *esborracha na intenção*. O nível sonoro do poema aponta para uma distinção entre o movimento natural da folha, tênue, um eufemismo para o tema da morte, com ênfase nas laterais [l], [lh] – *folha amarela, leve, melancólica,*

e o movimento intencional do poeta, com as oclusivas, sons mais duros, *piruetas, sorridente*.

É uma forma diversa de perspectiva temporal para o acontecimento do poema, se pensarmos naquele que passa *apressado e afoito*, na linha do horizonte. Na perspectiva vertical, há outra temporalidade para a *queda*, temática espiritual da inserção do homem no mundo. No curso das duas ações simultâneas do segundo poema, a beleza e a graça da folha que cai, momento ínfimo, físico, não condiz com o outro tempo, o da criação, alongado *em seu jogo e devaneio*. Essa temporalidade interior, psicológica, é discutida em outros versos:

ENTRE A ÁRVORE E O CHÃO
muitos pensam que não existe nada mais
que um espaço para a queda
Essa distância pode ser
infinitamente grande ou pequena
dependendo daquilo que ela inspira (...)
Uma distância que acentuou - sobremaneira -
A eternidade das maçãs. (PIG: 53)

donde se conclui que as formas de reconhecimento da realidade, o tempo e o espaço –, em sua extensão, dependem do estado de espírito de quem os percebe, idéia endossada pela dupla referencialidade científica nos versos, o princípio da relatividade e o da gravidade (atração do campo gravitacional da terra).

A tematização do tempo geralmente se volta para uma rotina existencial, *Eu me vejo repetida/ (e redundante) todos os dias*. (SC: 49); “(...) *este novo lugar tão velho/ nossa vida não muda*” (SE:51), expressão ressentida que se apresenta também na ausência da inspiração:

Sem energia criadora
sinto que a palavra
foge ao meu controle
(e a vida está na palavra). (SE: 84)

Essas observações são importantes
ao poema? Não sei
Este é um poema? Também não sei
mas se derrama (SE: 60)

mas nem assim acerto a fala
dorme a cidade
dorme a linguagem (SE:44)

O sentimento de transitoriedade não chega a se constituir estado de angústia, mas de passagem que representa aquele momento do eu, o momento

presente. Não raro, é traduzido por uma seleção vocabular das fases cíclicas do dia,

UMA CHAMA
no início da madrugada (...)
nos faz atravessar a madrugada(...)
e chegar
Lá (...)
o grande sol
(e esta fala acabará noturna?) (PIG: 43)

Um poema é, fundamentalme,
o uso indevido de uma tarde? (SC: 24)

como menção geral ou em acompanhamento *pari passu* do fenômeno:

POR IMENSO GOSTO
olho o poente (...)
A geratriz do amarelo
desaparece completamente
em nuvens de abóbora
e se sobrepõe
um vermelho intenso
onde as aves pretas
ganham destaque

Então vem o roxo
(...)
Abaixo os meus olhos
e encontro as sombras (...)
Por muito tempo
no círculo escuro
persigo brilhos
que a noite acata (...)
(mas são palavras) (PIG: 21)

A temporalidade assim expressa, conduziu-me a um outro veio do estilo de Lucinda.

Ela emprega formas diversas que mostram os bastidores da sua poesia, o poema se fazendo, o processo. Uma delas é a cromatização - “*persigo brilhos*” – a expressão da realidade em imagens matizadas e sinestésicas, como nas cores do poente: as primárias, *amarelo, vermelho intenso*; as secundárias, *abóbora, roxo*; e aquela que aponta para a ausência de cor, porque absorve os raios luminosos que refletem as cores, o preto, em metáforas, *a noite, aves pretas, as sombras, círculo escuro*. Há o uso do nome convencional das cores (*amarelo, vermelho*) e uma metonímia para nuanças como *nuvens de abóbora*, um vegetal compondo um matiz diferente do amarelo. A busca da luminosidade obtida com essas cores puras, não misturadas, e vivas, com a consecução do meio-tom através de sua justaposição – e *sobrepõe um vermelho intenso*, são próprias da pintura impressionista¹⁰.

Na busca de compor uma visualidade, diante das restrições que o léxico oferece, é a percepção que vai perfilando a linguagem (PONTES, 1990, p.9) nos poemas, em combinações de cores inusitadas e assíduas, onde a poeta faz um inventário de tons e sobretons, opacos, transparentes, básicos ou como subclassificação já estabelecida, com alteração de categoria gramatical, um modo de conhecer o “como” das coisas, o conhecimento se fazendo pela descrição do objeto” conforme disse Massaud Moisés (1983, p. 91-2) referindo-se ao uso da cor na poesia barroca. Cito exemplos do livro *Por imenso gosto – rios azuis, panorama opaco, liso e esquecido, pouco brilho (19); na cor inauferível daquela areia, paz e luz de esmalte, sorriu amarelo (23); a conquista da pedra branca, tormento entesourado no fluído negro (25); folhas pardas e vermelhas, carne rosa branca, amarela, encarnada; para representar a chuva – verticais tão claras, prata que vira lama (45); clara torrente, de lâminas tão finas(55).*

Em *Ser cotidiano – negra fumaça ((24); suave musgo, louça branca, sopa verde envolta em trevas (13); meu verde é amargo (15); enferrujado/ o sol veio ao mundo(12); enfraquecido sol, berinjelas no céu(28); banhada em gordurosa luz (12); mesa de almoço, branca como o sal (23); o sol se oculta/ como tomate sombrio/ um excesso de sombreado engoliu seu brilho (24).*

Em *Sopa escaldante - margem de sangue da tarde, nuvens hemorrágicas (34); o céu da tempestade/dando à tarde a cor/ das grandes rupturas (17; sementes negras e úmidas (30); fulgura o visgo, a linha de prata da lesma (66); cinzentos como as intimidades (71); a noite injeta brancos na memória (73); confusão cinzenta(83); cebola roxa (85).*

Essa tendência pictórica cria um contraste interessante. Por um lado, o estilo construído a partir de lexemas que representam monotonia, estaticidade, expressão de um vazio, de uma busca que faz mas da qual o eu não tem idéia do que seja. Por outro lado, um colorido que revela uma pressão arterial das coisas tomadas para a representação. Contudo, nessa relação, as cores vão se tornando menos presentes, aderindo à tristeza dos versos, em tons menos vivos, assumindo um caráter mais especulativo.

Refletindo sobre as imagens construídas, percebo em algumas delas uma orientação cubista,

a do interseccionismo (MEDINA, 1994, p. 205), uma multiplicação das perspectivas do espaço do poema, fragmentando o eu e os objetos e produzindo intersecções entre suas formas. Em outro senso, zona de contato entre a paisagem interior do eu e a paisagem que o circunda:

Oblíqua e fustigante
vem a chuva (...)

e é quietude
nas páginas da vida
molhada até os ossos (SE:18)

(...) embora brilhe o sol
nos longes do horizonte

escuras nuvens se formam
nas latitudes mais próximas
do coração. (SE:19)

Floresce na pia
um enorme buquê(...)

Floresce
é um modo de dizer (...)
com palavra
da minha língua deslumbrada.

A língua que ajuda
a empurrar à digestão
o cotidiano (SC: 48)

No sentido estrutural e no semântico, o estabelecimento de uma relação que dificulta a unidade ou a identidade das palavras e que torna possível, com a mesma relação, a sua alteridade, pode ser pensada em termos de ‘transcendência’.

Pode-se pensar que a primeira transcendência, na raiz da expressão humana, já ocorre pelo fato de o mundo nomeado estar fora do eu. Por outro lado, a nomeação dos elementos pela palavra, constitui também uma outra forma de transcendência posto que os nomes não alcançam os objetos, não são eles mesmos - esse é o lugar-comum da teoria filosófico-lingüística. Em tal parâmetro, a poesia coloca-se como a arte que maior proximidade mantém com as coisas, pela desmecanização da linguagem que permite construções com recursos como o citado acima, o interseccionismo.

O que se diz, na poesia dessa autora, além disso, é algo que em seus versos excede, a transcendência como a expressão da dualidade das coisas, da sua materialidade e imaterialidade:

ESTOU NUM RETRATO
três por quatro
suave no que não penso(...)
onde aos poucos me gasto
no minguado espaço
de uma janela
de sala nenhuma
olhando o infinito
(até depois de mim). (PIG: 15)

VEIO UM VENTO
tendências contraditórias(...)
As janelas batiam palmas
e as almas entravam por elas. (PIG: 27)

(...) centenas de taturanas enfileiradas fugiam
com seus corpos sanfonados
num insuportável esforço de sair
de dentro delas mesmas. (SE: 15)

QUASE NÃO VEJO GIRASSÓIS (...)
mandei pintá-los em azulejos
no meu quarto de banho (...)
(desenhos me aproximam do eterno?) (PIG: 57)

Os verbos e advérbios *até depois de mim*, *sair de dentro*, *me aproximam*, apontam para a relação entre o eu, ser-aqui, e o mundo qualificado, que se dá em termos do conhecimento, de constatação. Mas há também a expressão do desejo, o que coloca tais relações sempre como possibilidade, uma necessidade de re-criação em outra dimensão, que atenda à vontade da permanência do ser.

No exemplo I, a perspectiva de enunciação se dá do interior de um *retrato*. O poema se constrói com semas de nulidade anímica, com gradação e paralelismo sintático que acentua o ritmo: *suave no que não penso, parada no que vejo, permanente silêncio, aplanada imobilidade*. Essa forma de projeção visual no mundo de tempo e espaço, é mais duradoura do que o eu que a percebe, de vida breve.

Em *VEIO UM VENTO* há um trabalho estilístico interessante, uma motivação com o adjetivo *contraditórias*. Os elementos materiais que compõem os versos são colocados em situação de ida-e-volta, em quiasmo, com rimas e ritmo bem marcados: *os cães /perseguidos pela fúria/ dos galhos impelidos (...)/ os galhos pelos cães perseguidos*. Nos versos citados há uma personificação das *janelas*, que atuam batendo *palmas*, rima interna com *almas*, seres amorfos, que *entram por essas aberturas*. Bem mais tarde, à página 82 do livro *Sopa escaldante*, é que a

poeta decompõe essa imagem, sobrepondo outra: *O vento é mestre em arrancar/ o esqueleto do corpo*. São imagens hiperbólicas, de grande capacidade plástica, representação de como a poeta é sensível à ação do fenômeno da natureza, retomando-o várias vezes, sempre com essa intensidade e tematizando de modo diverso o desprendimento do corpo, na oposição corpo-alma.

Os dois últimos fragmentos citados tratam de formas de aprisionamento. O cenário e os personagens se mantêm: fauna e flora.

As *taturanas* estão em fuga pelo incêndio que toma conta do *cerrado*, em instintiva necessidade de preservação, *pedindo passagem à vida*. Há uma antítese de movimento nos versos – a extrema agilidade do fogo *versus* a desaceleração desses insetos, pela sua condição física, corpos rastejantes, *sanfonados*, o que provoca a prosopopéia – *o insuportável esforço de sair/ de dentro delas mesmas*. Nesse ponto, a autora tangencia a questão filosófica da matéria como “espécie de cárcere”, do qual não se pode libertar pela própria vontade, nem dele escapar (Sócrates apud MONDIN, 1983, p. 218).

Em relação aos *girassóis*, o eu quer manter a ilusão da proximidade com o natural.

Há uma similaridade entre as flores desenhadas e o eu no *retrato*, sob um prisma um pouco diverso, anterior: a descrição da intencionalidade do desenho, a sua confecção e o nível reflexivo, a interrogação acerca da imediação ao eterno. No exemplo I não há interrogativa. A fotografia já está lá e, com o mesmo recurso dos parênteses, o eu afirma a perenidade da estampa, ente inanimado, ainda que sofra a corrosão imposta pelo tempo.

O ser vivente é perecível. O desenho, assim como o poema - a arte, são eternos porque asseguram o *salvamento do instante* (SE:43), espólio para as *regiões abissais de um baú* (SE:29), a recordação, expressão lírica da memória (STAIGER, 1975, p. 56).

Em todos os caminhos para onde essa poesia cuiabana aponta, a sua casa, o que transcende e persevera é a arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contemplação é para quem foi além de tudo.
Plotino



“É preciso ler a poesia, porque poesia é uma alegria do alento, a evidente felicidade de respirar”, diz Bergez citando Bachelard (1997, p. 116), reflexão extensa à palavra literária de modo geral, de onde emana situações e imagens originais, vigorosas, que emocionam e causam prazer ao leitor, não só mental, mas um sentimento que de alguma forma também é irradiado para o corpo físico, causando-lhe sensação física de “flexibilidade e energia”, continua o autor fazendo outras citações.

Para que esse prazer não se perca ou reste diluído pelo discurso crítico, é preciso manter um avizinhamo com a obra poética em perspectiva. O que tentei fazer, neste caso, foi dar um certo caráter cronológico na abordagem e apresentar uma pluralidade de versos, voz significativa em conjunção com a análise. Muitas vezes, procurei atar algumas pontas entre um verso antigo e um mais moderno, encontrando pergunta e solução no interior dos próprios poemas. Diante de todo esse material, a intenção crítica foi o de compreender, por associação, forma, conteúdo e consciência criadora, evitando simplesmente mencionar as freqüências temáticas, o que não me traria muitos ganhos. Confesso que esse direcionamento facilita a abordagem e torna extenso o trabalho, de modo que tive que resistir às tentações de ampliar o acervo de temas pelas “idéias afoitas” que foram surgindo ou de detença em pontos fundamentais que implicariam em outras leituras críticas, a filosófica, por exemplo, o que pode ser pauta para uma outra análise, porque, nas várias rotas de busca, encontrar-se-á nesses poemas, uma genuína poesia. Um zelo do ofício de poetas, de confecção do verso. Não é poesia de ocasião. É um modo de vida.

Conheci essa obra quando a ADUFMAT/Seção Sindical com a iniciativa de promover os artistas, docentes que compunham o quadro de sindicalizados, “buscando evidenciar as [suas] qualidades artísticas”¹¹, inaugurou a Série ARTE/CALENDÁRIO, com pretensões de abranger poesia, pintura, escultura, etc. A Série, em seu ano II, 1998, apresentou a poesia de Lucinda Nogueira Persona. Não poderia deixar de mencionar esse primeiro contato pelo fato de, acredito, constituir um estímulo aos que se dedicam a criar canais de veiculação da arte produzida em Mato Grosso.

Nesse percurso de leitura, iniciado ludicamente há alguns anos atrás, e agora tomado

como corpo de trabalho, tive a oportunidade de fazer uma interlocução com a poeta sobre a sua opção estética e outras pertinências literárias, curiosidades de leitor sobre os “achados” do escritor, embora acredite que a obra responda pelo artista e, por outro lado, nem sempre os artistas estão dispostos a falar sobre o seu produto. Não obstante, o envolvimento do leitor com o escritor é fértil e propicia um “à-vontade” na leitura dos versos e na compreensão da poesia como expressão da emoção humana, de um modo particular de ver o mundo.

Encontrei em Lucinda uma boa disponibilidade para falar de sua obra, com bastante propriedade, conforme podemos observar pelas palavras dela mesma¹², em aspectos pontuais de sua criação, que cito a seguir e com as quais encerro este artigo:

Sobre a *concepção de mundo* – a poeta afirma que seu “fazer poético advém de uma admiração profunda frente aos seres, objetos e mundo”. Diz gostar “da tristeza do cotidiano”. E acrescenta: “na verdade, quase tudo me impressiona. É mais ou menos como um “amor” que só resolvo a partir da palavra, definindo de um modo tal que a forma escrita seja tão grande, exata e bonita quanto a emoção sentida. No lugar de dizer “veja como isto é lindo” eu escrevo para repassar o sentimento. Os conceitos devem nascer assim, do desejo de expressar uma emoção.(...) Sei que há temas recorrentes. São aqueles elementos em torno dos quais a emoção não se esgota.(...)”.

Sobre a *elaboração do verso* – “Numa carta-resposta ao meu primeiro livro, Manoel de Barros disse que uso o silêncio e “uma disciplina científica”, além de contenção e vigília. Isso é verdade. (...).Quando escrevo, tenho sempre implícitas a simplicidade, a clareza e a exatidão. (...).Minha sintaxe, geralmente, é resultado de intenso trabalho. Subo e desço montanhas, mergulho fundo no dicionário para alcançar os melhores termos e, com eles, um melhor modo de me dizer e dizer o mundo. Quando surge o motivo, ou às vezes sem motivo mesmo, coloco as palavras nos versos e os versos nos poemas. Depois, vou lavando, lavando e enxugando, enxugando. Experimento bastante, inverto fórmulas, mudo receitas, uso sal no lugar do açúcar e vice-versa.

Lucinda, *leitora de si mesma* – “Ao final do trabalho, coloco-me como leitora implacável - tanto quanto posso ou permite o pouco que sei”.

Lucinda e o *leitor* - “hoje tenho uma

preocupação com o leitor, o que não ocorria antes, pelo menos não conscientemente, procurando um melhor modo de fazê-lo desfrutar dos versos”.

BIBLIOGRAFIAS

- ALONSO, Amado. *Matéria y forma em poesia*. Madrid: Ed. Gredos, 1965.
- ALVES, Denise Santana, ROSSETO, Onetia Carmen, SANTANA, José Milton Maciel. A construção do espaço a partir da concepção de lugar. In: *Revista Mato-grossense de Geografia*. Cuiabá: EDUFMT, 1999. p. 77-119.
- ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Tradução, introdução e notas: José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p.89.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERGEZ, D. et alii. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Eduardo Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CHALUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2*. São Paulo: Ática, 1995.
- ENGELMANN, Magda. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: EdUFG, 1996.
- MARÍAS, Julian. *História da Filosofia*. Porto: Edições Sousa & Almeida Ltda, 1982.
- MARTINS, Nilce Santanna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.ª Queiroz/EDUSP, 1989.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MONDIN, B. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Paulinas, 1983. *Fédon*. Sócrates.
- PERSONA, Lucinda Nogueira. *Por imenso gosto*. São Paulo: Masso Ohno Editor, 1995.
- _____. *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- _____. *Sopa escaldante*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.
- PONTES, Eunice (Org). *A metáfora*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- REIS, Célia M.D.R. *O tempo na poética de Marilza Ribeiro*. Tese de Doutorado. São José do Rio Preto: UNESP, 2001.
- RIBEIRO, Marilza. *Corpo Desnudo*. São Paulo: Palnimpres Gráfica e Editora, 1981.
- RODRIGUES, A. Medina et alii. *Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1975.
- VAN GOGH. *Os grandes artistas*. Vida, obra e inspiração dos maiores pintores. São Paulo: Nova Cultural, 1986: 1. “O uso expressivo da cor”, p.8-9.
- TEIXEIRA, Lúcia. *As cores do discurso*. Niterói/RJ: EDUFF, 1996.

NOTAS

¹ Professora Dr^a do Depto de Letras da UFMT/ ICLMA/ Pontal do Araguaia e do Curso de Pós-Graduação/ Mestrado/UFMT/IL/ Cuiabá.

² É interessante observar a frequência da temática social nessa Literatura, pela sua própria condição histórica, a ocupação da terra e a presença do índio, o distanciamento geográfico dos grandes centros econômico-intelectuais, a exploração desenfreada da fauna, flora e minérios, atividades de extração e não de investimentos sustentáveis para o desenvolvimento regional, e que culminam, muitas vezes, em verso e prosa telúricos, ufanistas, sobretudo porque a produção literária publicada, até certo momento, foi de autoria de pessoas com envolvimento político, religioso, com papéis sociais definidos. Hoje, já se conta com uma produção bastante diferenciada, com alguns escritores, sobretudo em poesia, menos envolvidos historicamente, mas que mantém o compromisso vivo com a cultura, stricto sensu, com a criação literária. Evidentemente, não vai nesse comentário nenhum juízo de valor. Essas conclusões, assim como o presente artigo, são sistematizações do projeto de pesquisa intitulado "Expressão mato-grossense/expressão nacional em poesia: estudos sócio-estilísticos".

³ Nas outras obras a titulação segue o padrão tradicional de colocação no espaço superior e central da página. Isso me chamou a atenção para o fato de que, historicamente, o título sofreu muitas mudanças, de

posição (colocado à direita, à esquerda, na vertical, diagonal...), de extensão (vejam-se os longos e explicativos títulos dos textos barrocos), de impertinência semântica, etc.

⁴ Nanquins de Noêmia Mourão, 1976, do acervo do editor Massao Ohno.

⁵ Há uma errata no final do livro informando que a capa é de Marcus de Moraes sobre a ilustração de Adir Sodré, cujo nome não apareceu citado. As ilustrações de miolo são do mesmo autor.

⁶ A imagem da lesma constitui um atrativo para a poeta, que lhe dedicou uma parte específica, e que, em conversa informal, comentou que Lesma lerda foi um título pensado para Sopa escaldante.

⁷ Referimo-nos, por exemplo, às indicações constantes no Dicionário de Símbolos (CIRLOT: 1984).

⁸ A sugestividade das vogais e consoantes, segundo Nilce Martins (1989, p. 36).

⁹ Teresa de Lauretis apud Linda Alcoff. "Feminismo cultural versus pos-estruturalismo: la crisis de la identidad em la teoría feminista" (1990, p. 9)

¹⁰ "O uso expressivo da cor". In: Os grandes artistas. Van Gogh (1986, p. 8-9).

¹¹ Fragmento do texto impresso no verso da capa do calendário.

¹² Correspondência datada de dezembro de 2001.

Aceito para publicação em 08/07/2004

WLADimir DIAS PINO E O INTENSIVISMO

Marinei Almeida Lima¹

“... Foi no Paraíso das Crianças, ao ver a minha mãe manipular os retalhos, é que aprendi a lidar com as formas.”
(Wladimir Dias Pino).

RESUMO: Wladimir Dias Pino, escritor mato-grossense, conhecido como poeta visual que, juntamente com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo de Azeredo e Ferreira Gullar, participou do movimento da **poesia concreta** em meados dos anos 50. Foi um dos fundadores dos periódicos literários *O Arauto* de Juvenília e *Sarã* que circularam em Cuiabá no final da década de 40 e início de 50. Através de sua valiosa participação, Wladimir Dias Pino trouxe uma nova movimentação literária para o Estado de Mato Grosso. Este artigo, portanto, tem por objetivo discorrer sobre o manifesto denominado “Intensivismo”, de autoria desse autor, publicado no jornal literário *Sarã* (1951/52).

PALAVRAS CHAVES: Literatura Mato-grossense, Wladimir Dias Pino, periódicos, Intensivismo.

RÉSUMÉ: L'écrivain de Mato Grosso Wladimir Dias Pino est connu comme poète visuel. Il a participé, dans les années 50, au mouvement de poésie concrète avec les frères Haroldo et Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo de Azeredo et Ferreira Gullar. Il a été l'un des fondateurs de deux périodiques littéraires *O Arauto* de Juvenília et *Sarã* qui circulaient à Cuiabá vers la fin des années 40 jusqu'au début des années 50. Cet auteur, à travers sa valeureuse participation, à amené un nouveau mouvement littéraire pour l'état de Mato Grosso. Cet article apporte une réflexion sur le manifeste dénomé “Intensivismo”, écrit par Wladimir Dias Pino, publié dans le journal littéraire *Sarã* (1951/52).

MOTS-CLÉS : Littérature de Mato Grosso, Wladimir Dias Pino, périodique, “Intensivismo”.

Muito se tem falado do autor e poeta mato-grossense Wladimir Dias Pino, principalmente como poeta visual que, juntamente com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo de Azeredo e Ferreira Gullar, participou do movimento da *poesia concreta* em meados dos anos 50. Este poeta também é lembrado como um dos principais fundadores do movimento do *poema-processo*. Os seus trabalhos iniciais – considerados por ele como etapa preparadora e responsável pela evolução de sua produção poética - também já vêm sendo conhecidos pela crítica. No entanto, a respeito de sua valiosa participação nos periódicos mato-grossenses que circularam nas primeiras décadas do século XX, os quais fizeram parte do movimento modernista em Cuiabá, quase nada existe, além de alguns comentários esparsos.

Como um dos fundadores dos periódicos literários mato-grossenses do final da década de 40 e início da década de 50, Wladimir Dias Pino trouxe uma nova movimentação literária para o

Estado. Foi através do jornal literário *O Arauto* de Juvenília, de 1949, que definiu a luta em prol da modernização cultural. Esta luta foi definitivamente delineada em *Sarã*, de 1951 a 1952, jornal literário que traz estampado em suas páginas a indignação diante do passadismo em forma de manifesto, de poesia e de xilogravuras - elementos responsáveis pela transmissão do desejo de modernização cultural.

Assim como Oswald de Andrade lança o seu revolucionário “Manifesto Antropófago” em 1928, marcando definitivamente o período maduro do movimento modernista iniciado em 22, Wladimir Dias Pino lança em junho de 1951, o movimento do “Intensivismo”.

Denominado por ele “manifesto”, publicado em partes nas páginas de *Sarã*, o texto faz, inicialmente, um balanço da literatura no Estado afirmando que a literatura mato-grossense só não é mentira porque há alguns nomes que são exceções:



O passado da nossa literatura, na verdade, é quase um boato, e como todo o boato tem uma unhinha de verdade, essa unhinha, por certo, é Lobivar Matos, Pedro Medeiros e algumas vezes, Antonio Tolentino que foi – é bom que se diga - a melancia da nossa literatura (82% de água – refresco em fruta). (Sarã, 1951, n. II, p. 5).

Em seguida, compara a cultura local a um Adão e a literatura a uma folha de “parra”, sendo que ambos se encontram estáticos e decadentes. Assim expõe sua indignação:

Adão pobre e, por isso mesmo, de braços cruzados como quem tem frio. De pernas cruzadas. Pose imóvel de quem vai, eternamente, tirar fotografia para comemorar centenário. (...) Sem comunicação até com Eva. A nossa literatura não se afasta dos modelos em verdadeira e pequena cabotagem. (...) a literatura – pode se dizer: é uma árvore que nem vive do prestígio da sombra. (idem)

Sobre os que escrevem e escreveram no Estado, comenta:

E olhem, nunca tivemos um sonetista, embora nossos homens – de pensamento, preferissem, desde o início, uns versos fáceis ao estudo cansativo dum ensaio. Fica dito que nós não temos ensaísta (...). Ah! Já ia me esquecendo, nossos poetas são peões. Produzem ruído de bezerro. Rodam, rodam e não saem do lugar decorando aquela música única. (idem)

Em relação àqueles que tentam mudar, afirma: “o pior é que quando se aprofundam dois dedos a terra os obriga a parar.” (idem)

A indignação continua ao reconhecer que a literatura local nem faz separação entre o Romantismo e o Simbolismo por nunca ter tido rumo nem correntes. E que a mesma:

é uma coisa plana (na altura do nível do mar). Comédia que diverte e irrita ao mesmo tempo. Chega até ser ladeira. (...) Tem a cor da poeira quieta dos arquivos esquecidos longe da cor avermelhada dos campos de batalha. Se mostrando vazia como um cartão de convite, naquela vontade de dormir, de abrir a boca só p’ra bocejar. Cinematografia de sombras por gentileza. (...) é sempre uma literatura improvisada. Deitada, chocando pedrinhas. É uma espécie de artigo comprado em queima de fim de ano. De voz fina. Fica assim parada como se

olhando imbecis. Em outras palavras: é conversa fiada, é velho cheio de desculpas e reumatismo. (idem)

Ocorre aí uma espécie de desabafo diante da vida literária e cultural do Estado, desabafo este que não surge, basicamente, como novidade, pois, como vimos, o grupo *Pindorama* já havia lançado seu grito de indignação dez anos antes de Wladimir Dias Pino lançar o “Intensivismo”. Porém, esse grito de Sarã soa mais estridente e mais agressivo.

No outro trecho do manifesto, já na primeira página do número seguinte de *Sarã*, Wladimir começa por definir o “Intensivismo”: “O Intensivismo é Simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético.” (idem)

Em seguida, propõe uma leitura do seguinte trecho do poema “Fuga” (SARÃ, 1951, n. II, p. 4)

E debaixo de tantas emoções,
noto, lá embaixo, os caminhos,
como braços

Assim leria, com base no “Intensivismo”:

os braços é aquilo que puxam as coisas para junto do coração, ou mandam embora. Os caminhos são assim, claros como a luz, como se aparecesse por causa de portas que fossem abertas. Aqui os caminhos, ou vêm, já que são luzes que vêm ao encontro dos que chegam, luzes de portas que foram abertas. As portas riem de contentes. (idem)

O poeta simbolista é comparado a um desenhista e o poeta intensivista a um escultor, pois “a escultura é um desenho de todos os lados”, completa o autor.

Na tentativa de traçar as diferenças entre o Simbolismo e o Intensivismo, o manifesto traz alguns exemplos, chamando a atenção para o uso das palavras:

Para os simbolistas as letras tinham cores, para nós, as palavras valem devido à experiência e o espírito de síntese-poemas. As palavras estão cheias de símbolos. As palavras trazem, hoje, o seu destino. As palavras unidas por uma ligação aérea e subterrânea. (idem, p. 1)

Portanto, as palavras no Intensivismo atuam com certa autonomia, cria, dessa maneira, possíveis significados internos na obra, abrindo-

se para um universo de possibilidades de significação que o autor não reconhece haver no Simbolismo.

Outra diferença destacada no texto por Wladimir é o uso de neologismo pelos simbolistas, aliás, reconhecido pelo autor do manifesto como proveniente de uma ânsia de originalidade em busca de ângulos mais expressivos e como luxo vocabular. Porém, afirma o autor: “um luxo besta, com sabor de ser inédito, quando era preciso em primeiro lugar ser poético.” (idem) Afirma ainda que os simbolistas renovaram e a obrigação dos intensivistas é de aumentar, inventar novos termos, fazer novas descobertas.

E conclui:

o intensivista é de uma condensação emocional, de uma liberdade para a sucessão de imagens, criadora de tantas conseqüências psicológicas, de imagens inesperadas, mas arrastando mistérios que se descobrem por detrás dos símbolos transparentes do primeiro plano, que é de se crer que não teremos uma dúzia de poetas intensivistas. A literatura fora do intensivismo é, mesmo, reler-escrevendo. É escrever o que foi lido.

O que significaria este movimento denominado Intensivismo? Quais as novidades trazidas por este movimento no meio cultural de Mato Grosso? Qual a relação teoria e prática nas criações poéticas do autor e/ou do grupo?

Na tentativa de dar respostas a algumas questões levantadas, recorreremos à explicação do autor do manifesto que afirma que o “Intensivismo” como o próprio nome já está dizendo, era uma espécie de imagem,

a qual, de um modo geral é a pedra de toque da poesia, onde a poesia cria uma intensidade comparativa. O Intensivismo queria sobrepor imagem, não a concisão da fala, conforme o concretismo que veio depois, mas a superposição de imagem. (PINO, 2001, p. 3)

Considera também que, com o “Intensivismo”, que proclamava a valorização de imagem no poema, a visualidade começava a ter uma grande importância na poesia. E que este movimento acabou sendo precursor do poema-processo, o qual só vai surgir em 1967, no Rio de Janeiro. Portanto, segundo a afirmação de Wladimir Dias Pino, “há uma ligação entre a escola cuiabana de literatura e o poema processo,

que é genuinamente brasileiro” (idem). A contribuição que o poema-processo traz para a arte assume uma certa importância nacional e, às vezes, até internacional, tendo suas raízes em Mato Grosso, completa o autor.

Diante dessas afirmações, vimos que havia uma pretensão por parte do autor e do movimento intensivista em lançar uma nova escola literária, o que fugia da intenção da fase primeira do Modernismo anunciada por *Pindorama* – primeira revista modernista que circulou em 1949, em Cuiabá.

Vislumbramos algumas semelhanças entre a intenção de Sarã e a intenção da *Revista de Antropofagia* principalmente na segunda fase, denominada “Segunda Dentição”, em que o grupo antropofágico insurge contra a descaracterização e a diluição da revolução modernista. (CAMPOS, 1976, p. 6).

No manifesto intensivista, o seu autor denuncia a literatura do Mato Grosso, quando afirma que ela não se afastava dos modelos anteriores e que, mesmo assim, nunca houve um verdadeiro sonetista, embora fosse esta a forma poética preferida pelos escritores da época. Define a literatura mato-grossense como sendo: plana, sombria, irritante, improvisada, comprada. Enfim, o autor a vê como algo sem definição, devido a sua inconsistência e artificialidade.

O grupo Sarã, através do manifesto, não só ataca a Academia, seu principal alvo, como as tentativas de modernização anteriores e paralelas intentaram *Pindorama*, *Ganga* e até de *O Arauto de Juvenília* - jornal literário lançado praticamente pelos mesmos membros de Sarã – numa atitude parecida com a dos “açougueiros” da *Revista de Antropofagia* feita através das duras críticas desfechadas ao Modernismo e aos seus componentes. Claro que, com um Oswald de Andrade no comando, as críticas foram bem mais ferinas e diretas que as de Sarã, inclusive porque, no caso da revista paulista, a crítica também era dirigida a aqueles velhos companheiros de luta. Como foi o caso do ataque ao Mário de Andrade, tanto às suas atitudes, quanto às suas produções pós 22, com uma ressalva: “salvo Macunaíma. Provavelmente evangelho de que ele se nega a consciência. Porque?” (*Revista Antropofagia*, 1929), - obra esta reivindicada pelos antropófagos como uma espécie de epopéia.

No “Intensivismo”, a leitura era mais importante que a escrita, pois na leitura – pondera

o autor mato-grossense – “(...) você tem a interpretação. Como era uma superposição de imagem, na verdade, uma colagem de palavras, você (leitor) é mais importante. A combinação que o leitor inventa e que o autor não está prevendo quer dizer leitura.” (PINO, 2001, p. 7)

O “Intensivismo” não admite o uso do verbo no infinitivo, pois segundo o autor do manifesto, este é limitado e imposto pelo emissor da mensagem, tomando uma característica de aforismo, ao passo que, com a eliminação dos elementos de conexão, abrem-se várias possibilidades de leitura. Portanto, não se trata da “invenção do escrever” (idem), mas de variadas leituras que o leitor fará através das combinações de imagens expostas no texto, explica Wladimir.

Para exemplificar sua “teoria”, Wladimir Dias Pino comenta que fazia substituições de alguns conectivos de ligação: “isso”, “aquilo”, “como” - usados no Simbolismo. Então, ao referir-se à relação de uma ferida no peito do guerreiro como uma rosa, afirma o mato-grossense – “nós do Intensivismo dizíamos assim: ‘uma ferida no peito do guerreiro que sim uma rosa.’” (idem) Portanto, o “sim” – que é sinônimo de “é”, segundo o autor - substitui o verbo “ser”, possibilitando ao leitor, através da imagem oferecida, uma leitura mais eficiente e rica do texto poético.

Wladimir Dias Pino nega haver qualquer influência de teorias em seu manifesto. Afirma que o manifesto prefere falar por si mesmo. Porém, afirma ser o “Intensivismo” uma espécie de Simbolismo duplo e ainda coloca que a superposição de imagem na produção intensivista é bastante parecida com a imagem refletida das esculturas barrocas: nas suas contorções em espiral, linhas sobrepondo-se umas às outras, as colunas entrelaçadas, as cores douradas esculpidas em madeira. Segundo opinião de Augusto de Campos, existe uma aproximação entre a poesia de Wladimir Dias Pino e outras formas artísticas, principalmente uma forte ligação entre a poesia e a pintura. (CAMPOS, 1978, p.81).

Diante da negação de influências de teorias em seu manifesto, podemos afirmar que há uma pretensão do autor em ser inédito, o que pode incorrer na incoerência de negar toda uma cadeia de pensamento anterior à década de cinquenta, sem levar em conta que “a ampliação do repertório significa também recuperar o que há de vivo e

ativo no passado.” (CAMPOS, 1975, p. 154)

A incoerência gerada pela negação de influências também é observada na matéria “Castro Alves e o Intensivismo” (SARÁ, n. VI, p. 13 e 17) assinada por Wladimir Dias Pino, onde ele comenta que Castro Alves só não foi um intensivista completo devido às imposições estéticas da época e que, no entanto, suas opções temáticas e suas construções metafóricas são bastante parecidas com o que defende o “Intensivismo”.

A proposta do “Intensivismo” é precedida de “frases-slogan”, segundo afirmação do seu autor, frases que funcionavam como uma preparação para o manifesto. Além das frases, aparecem poemas que trazem, em suas construções, combinações de palavras suscitadoras de imagens bastante parecidas com os poemas que surgem nas páginas de Sará logo após a publicação do “Intensivismo”. São poemas de alguns poetas modernistas, como é o caso da construção poética “A realidade e a imagem”, de Manuel Bandeira, que antecede a proposta do “Intensivismo”:

O arranha céu sobe no ar que foi levado pela
chuva.
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco
que as separa
Quatro pombas passeiam. (SARÁ, n. I, p. 4)

A imagem visual deste poema é bastante expressiva. Através dos movimentos de elevação e ascensão, ora refletidos pela altura do arranha-céu, ora pela sombra deste que desce até o chão, surgem através dos dois planos (realidade e imagem) as figuras das “quatro pombas”. Tal construção reflete toda força pictórica do poema.

Outra poesia que antecede a proposta intensivista é “Os Discóbulos”, de Guilherme de Almeida, em que o arremessar de um disco, cor de cobre, se torna mais brilhante aos olhos dos que assistiam à cena. A cor e o movimento do disco no ar são comparados ao sol que parecia estático, tornando-se inferior ao pequeno sol de cobre:

Na poeira olímpica do circo
sob o sol violento, eles lançavam o disco
que ia alto e vibrava longe
como um sol de bronze
Os seus gestos
eram certos
e os seus pés tinham força sobre a areia móvel.

E o pequeno sol rápido de cobre
 Fugia dos seus braços tesos
 e lustrosos de óleo
 como a flecha do arco forte.
 Todos os olhos seguiam-no na trajetória
 efêmera e aérea
 e ficavam acesos
 do fogo metálico do pequeno sol
 E nem viam outro sol, verdadeiro, por que ele
 era
 inatingível e parecia menor. (SARÁ, n. II, p. 5)

Aparece no poema uma grande movimentação criada nos gestos dos arremessadores, no próprio percurso do disco lançado e nos olhares dos que assistiam ao lançamento deste. Há um jogo dialético entre os dois pontos de luz, o disco cor de bronze sob a luz forte do sol se torna mais brilhante e mais real, aos olhos dos espectadores, que o próprio sol que lhes parecia cada vez mais distante e inatingível.

Além desses dois exemplos – textos poéticos que, acreditamos, dialogam com a proposta intensivista - aparecem também em *Sarã* o texto “Os cães latiam na espuma”, de Aníbal Machado e “O Enigma” – uma pequena narrativa de Carlos Drummond de Andrade.

Diante disso, vale apenas lembrar que bem anterior à publicação do “Intensivismo” e anterior às poesias publicadas em *O Arauto de Juvenília* e em *Sarã*, tendo apenas treze anos de idade, em 1940, Wladimir publica a sua primeira obra poética *A fome dos lados* e no ano seguinte *A máquina que ri*. Ambas, segundo Sérgio Dalate (1997, p. 8), já prenunciam o desejo da experimentação poética proposta no “Intensivismo” e mais tarde, no poema-processo.

Tais produções poéticas, segundo análise de Sérgio Dalate (idem), “expressam o desejo do novo e caminham ao lado de grandes realizações da arte moderna,” e o que mais chama a atenção, segundo Dalate, é a constatação do grau do experimento, nitidamente visível nestes textos iniciais.

Sérgio Dalate ao desenvolver uma leitura intertextual dos referidos poemas, busca uma aproximação desses poemas com os de Charles Baudelaire, a partir da relação entre a poesia e a música, com os de Arthur Rimbaud, a partir da metáfora da alquimia e com os de Stéphane Mallarmé, a partir do jogo da linguagem e da fantasia.

Embora Wladimir Dias negue ter recebido

tais influências teóricas e poéticas, isso não diminui o mérito de seu gesto criativo, se considerarmos que “os pousos se parecem uns com os outros (e) são necessários ao fôlego do viajor, mas na marcha cada passo, mesmo o que leva ao pouso, é um novo passo.” (BOSI, 1977, p. 32).

Ainda em *Sarã* aparecem várias publicações de textos literários que, se lidos mais atentamente, podem ser considerados como produtos da proposta do “Intensivismo”. Neles aparecem aspectos diferentes dos textos publicados em outros periódicos aqui mencionados, inclusive diferentes das construções poéticas de autoria de Wladimir Dias Pino, publicadas em *O Arauto de Juvenília*.

Após o lançamento do manifesto intensivista, a tentativa de aproximar teoria e prática em vários textos que integram *Sarã* é observada principalmente em dois autores: Wladimir Dias Pino e Othoniel Silva.

Ao escrever a segunda parte do texto sobre o “Intensivismo”, Wladimir usa como exemplo a narrativa “Contemplação”, de Othoniel Silva, em que o autor descreve a paisagem mediante um contraste entre a velocidade do veículo e a movimentação dos elementos que vão surgindo ao longo do caminho percorrido. Eis um trecho:

(...) Na pequena estria do humilde regato, a música do líquido transparente, assemelha-se ao murmúrio apaixonado de quem implora uma esmola de amor.

A vastidão do deserto verde, parece bem o altar onde foram sacrificados os obstáculos carinhosos da sonoridade encachoeirada dessa súplica de idílios.

Nem sequer a passarada nos oferece a repulsa da nossa presença; muito menos o solo se agita para alegrar-nos!

(...) E na rapidez do veículo que nos conduz, acha-se expressa, de forma concreta, essa necessidade incorpórea de avassalar o TODO, subjugando-o à nossa vontade mesquinha. (SARÁ, n. II, p. 1)

Wladimir chama a atenção para o olhar do eu lírico que não fica somente na contemplação, mas que, de certa maneira, infiltra-se no compasso da paisagem em movimento. Assim comenta o autor:

Othoniel, (...) por exemplo, demonstrou (...) toda fraqueza da palavra contemplação diante da velocidade do automóvel. Em vez de filmar, em

vez de receber a paisagem como ela se entrega, parada, ele que é filmado, ele entra pela paisagem e (esta) deixa de ser contemplação puramente. (SARÁ, n. IV, p. 1)

Através desse comentário, Wladimir afirma que Othoniel inventou uma nova maneira de combinar palavras, intensificando assim o sentido de uma simples descrição paisagística.

Outro texto de Othoniel, publicado no número 03 de *Sarã*, é o pequeno poema "Subjetivismo" que, em poucas palavras, mostra a construção de uma sombra que se movimenta e, ao atravessar o volume de água, se aloja no fundo de uma piscina, dando formato a um pássaro. Este movimento é comparado a um exame de radiografia:

Era um raio X
Para a água
A sombra que lhe atravessa o volume
Pousando
(como um grande pássaro)
No fundo da piscina. (SARÁ, III, p. 6)

Há uma semelhança deste poema com o poema "A realidade e a imagem", de Manuel Bandeira, comentado anteriormente. Em Bandeira, há um movimento duplo: o ato de mostrar o arranha-céu elevado ao alto e, como se este estivesse sendo seguido por uma câmera filmadora que aproxima suas lentes, registra também o movimento da sombra do arranha-céu que desce e se reflete numa poça de lama. Entre eles, a imagem de "quatro pombas." (SARÁ, n. I, p. 14). Em Othoniel, vimos que o movimento é registrado somente de cima para baixo e na beira da piscina. Mas também é mostrada a descida da sombra, e o seu pouso, no fundo da piscina, formando aí o desenho de "um grande pássaro."

No texto "Em busca do Intensivismo" – o qual não vem assinado - publicado no espaço de página à direita do poema "Subjetivismo", de Othoniel Silva, o autor faz uma leitura mais poética que crítica do referido texto. Comenta que a sombra, que funciona como o raio X, é refletida diferentemente da imagem transmitida por um espelho. Tal sombra - frágil, rombuda e chata - vai deitar-se "onde deitaram luas e sóis e que ainda é um feixe de luz" (SARÁ, n. III, p. 6), silenciosa "como se fosse o silêncio visível da própria piscina sem banhistas" (idem). Nesse tom, faz uma descrição bastante lírica ao comparar a

sombra refletida no fundo da piscina a "um cadáver", que se assemelha a uma escultura. Em seguida, chama a atenção para o silêncio do pouso dessa sombra "como se fosse uma pintura". Faz várias considerações sobre o formato da sombra no fundo da piscina, até chegar a uma conclusão quase filosófica: "A sombra é a âncora do homem que está olhando a piscina. A imagem do homem saiu lavada." (idem, p. 6)

O elemento 'sombra' aparece em outros textos de *Sarã*, numa visível tentativa de explorar a visualidade das formas nos textos poéticos.

Assim, "Poema" (SARÁ, n. I, p. 7), de Wladimir Dias Pino, traz a contemplação dum "eu" diante de uma escultura, e o poeta mostra um acentuado contraste entre o observador em movimento e o objeto olhado:

Eu fiquei imóvel olhando a estátua dos cavalos
alados
E senti o algo sombrio dos sinônimos.

Diante da contemplação surgem alguns questionamentos:

Andaria, agora, por cima de sombras,
como estradas?
Seria o meu corpo um hangar de insetos?
E esse que veio zunindo bater em meus lábios
mudos?
Em minha frente manchas
como pontos finais de dores pingadas,
ou pedras d'uma rua?

A sombra do observador se mistura às contorções típicas do talhe esculpido, sugerindo uma movimentação mútua.

Saem cobras de sombras de meu corpo
E meu corpo fica preso à estátua
Por essas cobras de sombras!

A última estrofe remete à alusão do fazer poético. O intensivista - comparado a um escultor - lança mão das palavras para "esculpir" o poema e explorar a sua visualidade.

Sinto centauros de adjetivos e substantivos no-
vos
Se desfazendo em fiapos de sombras,
E trilhos em minhas veias
Servindo de unidade, a um só tempo,
Para todos os poemas escritos em minha vida
passada.

A combinação das palavras neste último trecho do poema demonstra o cuidado no cultivo de uma certa experimentação poética. Experimentação no sentido lato da palavra, pois, segundo a proposta do “Intensivismo” exposta por Wladimir Dias Pino, já anteriormente mencionada, “as palavras valem pela experiência e o espírito de síntese-poemas” (SARÁ, n. IV, p. 1), em que ganha realce a carga semântica através de suas múltiplas articulações. Nesse sentido, dialoga com a resposta de Mallarmé, ao afirmar que a poesia se faz com palavras e não com idéias (Cf. Campos, 1975, p. 150).

A observação de simples elementos do cotidiano e a experimentação lingüística de cunho poético também aparecem em “Brancura” (SARÁ, n. V, p. 8), outro poema de Wladimir Dias Pino. Trata-se de um poema simples, mas que, numa espécie de jogo lúdico feito com a cor branca da garça que se confunde com a brancura da areia, traz consigo uma grande carga conotativa.

Novamente temos o “eu” que olha atentamente a paisagem, agora não mais de perto como em “Poema”, mas à distância, quando os traços observados se misturam:

A garça p’ra se esconder
- numa distância de estrelas –
vem ficar na frente
da faísca mais branca
de areia.

A brancura da areia
come a figura da garça
que nem cal
numa cor-de-paz

Tal como nos dois poemas anteriores, neste também a cena observada não se encontra estática:

A areia é movediça
e a garça desaparece na brancura

Na cor branca da nuvem errante
a garça de asas fechadas,
desaparece,
imóvel

O movimento se dá pela areia e não pela garça. Esta mantém-se imóvel, como que paralisada pela brancura da areia “movediça”, sendo uma presa facilmente dominada. Dá a sensação de estarmos olhando para uma tela em que o desenho vaza da moldura e se liberta no espaço infinito.

Marta de Arruda, ao organizar material para concursos e vestibulares, faz um rápido comentário do poema “Brancura”, ao se referir à obra *A Ave*, de 1954. Comenta que estes poemas fazem parte das experiências poéticas e do contato de Wladimir com a natureza. Chama a atenção para as duas últimas estrofes de “Brancura”, e faz um comentário rápido sobre o ato de devoração da cor branca, leitura esta que dialoga com o pensamento exposto por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”. Assim Marta comenta: “nota-se o branco devorando o branco num sentido antropofágico do devorar para se incorporar as qualidades do outro” (ARRUDA, 1988, p. 11).

Como já comentamos anteriormente, os textos publicados em *Sará*, na sua grande maioria, trazem a tentativa de comungar teoria e prática, como se o autor quisesse demonstrar para o leitor os fundamentos do seu pensamento poético.

O movimento do “Intensivismo” marca uma nova fase na literatura de Mato Grosso e é um marco da vida literária deste “diagramador de linguagem”, Wladimir Dias Pino, o qual, segundo Hilda Magalhães, desenvolve proposta estética afinada com as vanguardas de 1950 e 1960 e se destaca no cenário da literatura nacional e regional, “extirpando de vez o anacronismo que caracterizava a literatura de Mato Grosso até meados do século.” (MAGALHÃES, 2001, p. 205)

BIBLIOGRAFIAS

ARRUDA, Marta de. *Wladimir Dias Pino e a crítica nacional – Vestibulares 98 e outros concursos*. Cuiabá: Edições do meio, 1988, (paginado por nós com a finalidade de facilitar o manuseio)

BOSI, Alfredo. *Imagem e Discurso*. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Comunicação na poesia de vanguarda*. In: *A arte no horizonte do provável*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CAMPOS, Augusto de. *REVISTAS RE-VISTAS: os antropófagos*. In: *Revista de Antropofagia – 1ª e 2ª “Dentições” – 1928 .e 1929*. São Paulo: Abril Cultural – Metal Leve, 1976. [Edição fac-similar].



CAMPOS, Augusto de. "Poesia e/ou pintura". In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez, 1978.

DALATE, Sérgio. *A Escritura do Silêncio: uma poética do olhar em Wladimir Dias Pino*. 1997. 158 f. [Dissertação de Mestrado] - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - Unesp, Campus de Assis.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da Literatura de Mato Grosso – Século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

Revista de Antropofagia .- 2º Dentição. Diário de São Paulo: 31 de março de 1929. São Paulo: Abril Cultural – Metal Leve, 1976. [Edição fac-similar]. Entrevista do escritor e poeta Wladimir Dias Pino (concedida a autora). Rio de Janeiro, 09 de junho de 2001.

Sarã. N. I ao VII. Cuiabá, 1951/1952.

NOTA

¹ Professora Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - UNEMAT Campus de Pontes e Lacerda/MT

Aceito para publicação em 08/07/2004

O REGIONALISMO EM “INOCÊNCIA” DE TAUNAY

Benilde Justo Caniato¹

RESUMO: A principal obra de Taunay, *Inocência* (1872), revela cenários e costumes do sertão brasileiro, região onde se confluíam as províncias de Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo, constituindo valioso documento dialetológico do falar sertanejo do centro-oeste do Brasil. Seu regionalismo resulta da observação direta do sertão e do sertanejo, dando uma visão daquele interior brasileiro. O sertanejo demanda por aqueles capões, saudando alegremente os formosos coqueirais, cuja ninfa lhe há-de “estancar a sede e banhar o afogado rosto”.

PALAVRAS-CHAVE: sertanejo; cerrados; regionalismo; costumes; romantismo.

SUMMARY: *Tunay's main opus, Innocence (1872), discloses sceneries and customs of the Brazilian hinterland, region where the provinces of Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais and São Paulo are located, constituting valuable dialetologic document of the inlander's speech in the mid-west of Brazil. Its regionalism results of the direct observation of the hinterland and the inlander, giving a vision of that Brazilian inland region. The inlander searches for those cospes, greeting gladly the beautiful coconut trees, whose nymph shall quench his thirst and bathe his hot face.*

KEY-WORDS: inlander; woodsy pasture; customs; romanticism

1. INTRODUÇÃO

O português transplantado, além da concorrência da “língua geral?”, sofreu, ao longo do período colonial, uma deslocação decorrente das condições históricas, sociais e geográficas, determinando um tipo lingüístico diferente, cujas divergências acidentais permitiam reconhecer um aspecto brasileiro da língua portuguesa. Com o tempo foi ganhando diversidade devido ao contato com as línguas africanas e com as línguas européias, estas provenientes da imigração

Até o século XVIII havia o seguinte panorama lingüístico no Brasil:

a) o português falado no litoral por brancos e seus descendentes, sobretudo

apresentando-se com aspectos de notável unidade;

b) um “crioulo” ou “semi-crioulo”, ou seja, o uso simplificado do português falado por mestiços, índios e negros;

c) a “língua geral”, falada por índios aculturados e também por mamelucos e brancos em suas relações com o gentio; morfologicamente reduzida, sem declinação nem conjugação. (SILVANETO, 1950, p. 57-59)

A influência da “língua geral”³ foi grande durante os primeiros cem anos. Gramaticalizada por Anchieta (*Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, 1595), e mais tarde pelo Padre Luís Figueira (1621), em virtude de sua simplicidade foi usada pelos padres

como língua missionária. A gramática da “língua geral” teve como modelo a estrutura da língua latina, porque o latim era o modelo das línguas dos “civilizados”, o que resultou uma gramática de uma língua indígena mais aperfeiçoada, mais disciplinada. Foi essa a língua usada na catequese. Os colonizadores também procuravam conhecê-la. Com o passar dos anos de colonização, sobretudo com o aumento de imigrantes portugueses, a partir das descobertas das minas, e de escravos africanos, dilui-se o elemento indígena, e a “língua geral” vai-se limitando a povoações do interior e aldeamentos dos jesuítas.

O ensino da língua portuguesa iniciou-se quando, por Carta Régia de 1727, D. João V determina que os jesuítas ministrassem português aos índios nas escolas, eliminando a “língua geral”. Mas o português somente se restringia à alfabetização, passando depois para a gramática latina do padre Manuel Álvares. Posteriormente, o método alvarístico foi desaconselhado por Luís Antônio Verney, impondo-se desde aí o ensino da língua portuguesa.

Em 1770, por Alvará Régio, Pombal adota oficialmente a *Gramática Portuguesa de Antônio dos Reis Lobato*, em cuja “Introdução” se destaca a necessidade de uma gramática para “se falar sem erros e para saberem os fundamentos da língua que se fala usualmente”.

A partir de 1808, com a chegada da corte



portuguesa, a emigração para as cidades se acentua, incrementando-se a cultura urbana, principalmente a do Rio de Janeiro⁴. A oposição entre litoral e interior nota-se lingüisticamente, entre o falar da cidade, constituída de brancos e mestiços e o falar crioulezado da plebe, constituída de descendentes de índios, negros e mestiços da periferia.

Até princípios do século XIX, os escritores brasileiros estribavam-se no modelo europeu. Seguiam-lhe as normas gramaticais, procuravam manter unificada a língua culta, aumentando, assim, a distância entre a linguagem oral e a escrita. Para diminuir esta distância, tentar-se-á a formação de uma literatura brasileira em que se conciliariam a temática e a forma expressional.

2. INOCÊNCIA (TAUNAY, 1988)

O movimento romântico no Brasil teve grande repercussão no mundo das letras. O nacionalismo assume lugar preponderante, tendo como desdobramentos temáticos o indianismo e o regionalismo. Procurando ajustar-se a tais temas, os escritores exploravam, além dos primitivos habitantes, quando isolados ou em contato com o homem branco, também os habitantes rústicos, que não estivessem sob influência das cidades. Para expressá-los literariamente, era necessário criar uma linguagem que se adequasse às falas e atitudes das personagens.

Quando se tratava de temas indígenas, tudo era novo, portanto era mais simples criar fantasiosamente, não se tendo problemas com o real. Mas, quando se tratava de temas regionais, a dificuldade estava em registrar língua e costumes que fossem próximos dos da vida urbana. Isto levava o escritor a uma certa ambigüidade, oscilando entre a fantasia e o real, tornando irreais as descrições das situações narrativas (CANDIDO, 1971, p. 115-16).

A 1ª obra romântica *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães, teve grande repercussão. O poeta-diplomata refere-se, no prefácio, a conquistas no campo lingüístico, mencionando que na obra havia palavras que não figuravam nos dicionários. A tendência era já, nessa altura, de renovação, buscando-se aproximar a língua literária da coloquial. Vale lembrar que até meados do século XIX, a cultura brasileira destacava-se por fortes traços de oralidade, com poucas escolas, bibliotecas, editoras. A imprensa só surgiu com a chegada de D. João VI, em maio de 1808, sendo o primeiro jornal, *Gazeta do Rio de Janeiro*, de setembro do mesmo ano.

Dentre os escritores românticos, que exerceram grande influência com suas obras de

temática brasileira, destacam-se primeiramente Alencar e Gonçalves Dias. A natureza brasileira, um dos símbolos românticos, passa a ser evocada e compreendida, como uma das formas de construção nacional. A consciência de uma realidade interiorana, em oposição à do litoral, isto é, da cidade letrada, procura valorizar o que é tipicamente brasileiro, nascendo, assim, as várias formas do sertanismo, uma prosa híbrida, na qual se contam exemplos de fala regional.

Taunay (1843-99), engenheiro militar e pintor, publicou *Inocência* em 1872, revelando cenário e costumes do sertão brasileiro, região onde se confluem as então províncias de Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo. O sertanejo, pequeno proprietário, constitui o grupo social do romance que se desenvolve em 30 capítulos e um epílogo. Destacam-se como código lingüístico as 124 notas de rodapé do autor.

Com mais de 30 edições, *Inocência* foi publicada em várias línguas (francês, inglês, alemão, italiano, espanhol, croata, sueco, dinamarquês, polaco, flamengo, japonês), e sua história foi adaptada para o teatro e cinema.

A intriga destaca os hábitos daquela região do Centro-Oeste brasileiro, em que a autoridade paterna e a reclusão da mulher devem vigorar como lei a ser cumprida com rigor. O conflito de sentimentos e de razões morais vai então se estabelecer pelo encontro de dois modos de vida: o do homem da cidade e o do homem do sertão, aquele ameaçando a ordem deste. As figuras, tipos ideais, são ditadas pelo convencionalismo romântico: Cirino, o apaixonado da cidade; Inocência, a cabocla autêntica; Pereira, o pai autoritário do sertão; Manecão, o sertanejo rude; Meyer, o cientista alemão que coleciona borboletas.

No primeiro capítulo o autor descreve o sertão bruto, onde “nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante”. O sertanejo demanda por aqueles capões, saudando alegremente os formosos coqueirais, cuja ninfa lhe há-de “estancar a sede e banhar o afogueado rosto”.

Valendo-se de sua vivência e observações na região, onde viveu por algum tempo, Taunay descreve paisagens e acontecimentos do sertanejo Pereira, mineiro das Gerais, nascido no Paraibuna, criado na Mata do Rio, batizado em Vassouras, tendo andado “ceca e meca” pelo sertão brasileiro. Confronta-se com Meyer, homem da cidade, naturalista alemão, que se dirige a *Inocência* de forma galanteadora, permitindo que se mascare a situação verdadeira, o interesse de Cirino pela jovem.

Documentando com objetividade a linguagem da região de Sant’Ana de Paranaíba, Taunay

integra personagens e suas falas nos cerrados, onde esteve por algum tempo como engenheiro militar, durante a Guerra do Paraguai. Seus regionalismos resultam, pois, de observação pessoal e direta do sertão e do sertanejo, integrada na sua vivida experiência de homem e militar. A oralidade, a seduzir um público leitor diminuto, naquela altura, será um dos traços significativos de *Inocência*.

Procurando legitimar termos e construções sintáticas brasileiras, o autor recorre a formas alteradas e transformadas do português do Brasil, de modo a registrar documentalmente a realidade brasileira. Assim, as notas de rodapé, colocadas no final da página, figuram como uma espécie de metalinguagem, explicitando termos e hábitos peculiares do sertão ou construções sintáticas, que fogem à norma culta gramatical. Tais comentários discursivos não delimitam o discurso ficcional, mas confirmam-no, tornam-no mais verossímil, o que permite ao leitor melhor entendimento da narrativa. Formam uma espécie de texto documental, paralelo ao literário. Assim, ao lado do narrador ficcional de 3ª pessoa, há outro narrador que podíamos chamá-lo de "documentarista", assumindo um tom didático. Confirmam-se os seguintes exemplos, extraídos das notas de rodapé:

- mapiar – termo peculiar aos sertões de Mato Grosso – quer dizer parolar, tagarelar. (nota 13);
- luxúria – superfluidades de luxo. (nota 19);
- para mim atalhá-la de pronto, – É este erro comum no interior de todo o Brasil, sobretudo na província de São Paulo, onde pessoas até ilustradas nele incorrem com freqüência. (nota 46);
- lavrados – chamam-se 'lavrados' na província de Mato Grosso colares de contas de ouro e adornos de ouro e prata. (nota 58);
- mateiro – veado do mato. (nota 63);
- curupira ou curupira – ser imaginário que, segundo a crença popular, é índio habitante das matas, tendo o calcanhar para diante e os dedos para trás. (nota 71);
- boitatá – outro personagem de nossas credences; é um touro furioso que bota fogo pelas ventas e queima tudo; cobra-de-fogo. (nota 72);
- cem mil-réis – é o preço por que um curandeiro queria curar um empalariado, por cuja fazendola passamos em julho de 1867, nesse mesmo sertão de Sant'Ana. (nota 110).

Fora da trama, as notas de rodapé guiam o leitor para uma melhor inteligibilidade do texto. Algumas vezes o narrador "documentarista" passa a palavra para uma das personagens, para se referir a pessoas conhecidas por ele, em suas andanças pelo sertão. Confira-se a nota 129 sobre a alma do coletor rondando a casa:

Esse coletor, de que fala Pereira e cuja alma, no dizer dos sertanejos, vagando pelas solidões de Sant'Ana, era um empregado público, que foi processado e preso depois de provada a concussão praticada no exercício das suas funções. Faleceu na prisão, e, como o Estado lhe seqüestrou os bens, caíram em abandono a excelente casa e fazenda que formara a umas trinta léguas da vila.

A vivência opressiva da mulher sem nenhuma possibilidade de opção vem demonstrada, vez por outra, quando o narrador, depois de uma das falas de Pereira sobre o casamento, comenta tal "opinião injuriosa" sobre as mulheres do sertão, que traz como conseqüência imediata e prática, além da

rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convenionado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho.

Tais considerações são confirmadas em seguida por nova fala de Pereira:

[...] isto de mulheres, não há que fiar. Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso... Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau...[...] (p. 36)

O charlatão terapeuta, auto-intitulado médico, é figura dos sertões. No capítulo III, Taunay dedica-se a Cirino que, de simples caixeiro numa "botica velha e manhosa", passou a médico. Criou prática de receitar, agarrou-se a um Chernoviz, seu inseparável "vademecum", viajando para o sertão. Simples curandeiro foi, pouco a pouco, granjeando o tratamento de doutor.

Em Saint-Hilaire, naturalista francês que esteve no Brasil na primeira metade do século XIX, encontra-se esse tipo de charlatão, assim descrito:

Entre eles, um cirurgião que se apressou em me dar a conhecer seus títulos tomando ares de importância que pareciam dizer: 'Senhores, respeitem-me'. Cada qual se apressou em consultá-lo e entre outros um moço que o comandante de Rio Preto pediu-me que levasse a Barbacena e sofre de não sei que doença de pele. O honrado cirurgião disse-lhe que lhe ia

dar um remédio. No dia seguinte estaria são. Misturou efetivamente pólvora ao sumo do algodão. Com semelhante droga esfregou as partes enfermas a que benzeu depois, mandando o paciente deitar-se, e assegurou-se o êxito de sua medicação (SANTE-HILAIRE, 1974, p. 29).

As digressões fazem-se necessárias para elucidar termos regionais, desenvolvendo observações necessárias que, numa demonstração da onipotência do narrador, aprofundam os traços polifônicos da narrativa. São, antes de tudo, notações lingüísticas, observações pessoais sobre a realidade, a respeito das personagens ou das paisagens, buscando documentar com fidelidade o que narra e também imprimir-lhe cor local. Por vezes, o narrador insere-se no texto formulando comentários, atitude que já antecipa a dos escritores realistas. Utilizando-se da 1ª pessoa do plural (observamos, diremos), acaba por envolver o leitor para não deixar dúvidas quanto à verossimilhança. Confirma-se este fragmento sobre a figura de Meyer, o naturalista:

Devia ser homem bastante alto e esquivo e, como observamos, apesar da hora adiantada da noite, com olhos de romancista, diremos desde já que tinha rosto redondo, juvenil, olhos gázeos, esbugalhados, nariz pequeno e arrebitado, barbas compridas, escorrido bigode e cabelos muito louros. (p. 43)

3. REGIONALISMOS

Registraremos, a seguir, brasileirismos, ou seja, alguns termos indígenas ou outros acerca da natureza, e também algumas construções sintáticas regionais :

- capões - mato isolado, da língua geral *caá-puán* (nota 4); do tupi *kaa'pa~u*, pequeno bosque insulado num descampado. (A.G.Cunha) (Dicionário Etimológico, 1988).
- araraúnas – araras pretas (nota 6); o mesmo que arara, nome comum a diversas aves de grande porte, do tupi *a'rar*. (A.G.Cunha)
- caipora (p. 22) – do tupi *kaa'pora ka'a*, mato, + *pora*, habitante. (A.G.Cunha)
- pantano - no interior é comum a pronúncia grave, conforme a etimologia. (nota 9)
- vassuncê (p. 17), vosmecê (p.24), mecê (p. 33 e 95) – formas usadas no sertão em lugar de vossemecê, abreviação de vossa mercê .
- tapera – casa velha e abandonada (nota 18); aldeia indígena abandonada habitação em ruínas, do tupi *ta' pera, taua*, *taba+puera*, que foi.(A.G.Cunha)
- circunstância (senhora de) – importância (nota

25); Ferreira (1988) menciona “de circunstância”, como brasileirismo, significando importante, grave, ponderoso.

- tutu – pessoa de mais consideração e que pode tudo. Pereira fala do Major Martinho de Melo Taques, o qual morava com efeito na vila de Sant'Ana do Paranaíba e gozava de merecida influência (nota 26); na gíria brasileira “tutu” significa dinheiro. (Aurélio)

- mato (gente doente é) – isto é: há em abundância (nota 29); ainda hoje se usa com esse significado, conforme registra o Aurélio: ser mato, existir em abundância. (bras.)

- coco (Mas é coco grosso) – dinheiro (nota 31); o Aurélio registra como brasileirismo, isto é, muito dinheiro, dinheirama.

- grão soboró – grão falhado (nota 42); Aulete (1964) registra como brasileirismo, significando chocho, falhado; não consta do Aurélio.

- fundões (p.35, nota 49) – sertões.

- carandá – palmeira muito parecida com a carnaúba, se não for a mesma (nota 60); do tupi *kara'na*. (A.G.Cunha)

- limão cascado (p. 52, nota 76) – por limão descascado, forma usada em Mato Grosso.

- jururu (p. 121) - enjoado, abatido.

- chocolate (p. 126, nota 138) – café com leite e ovos batidos.

Observam-se também as corruptelas:

- rejume por regime (p. 52, nota 78).
- pirlas por pílulas (p. 71, nota 96).
- defronte por diferente (p.86, nota 112).
- ansim por assim (p. 97).
- sudutor por sedutor (p. 103).
- corguinho por correjozinho (p. 112, nota 126).

Construções sintáticas:

- mas porém (p. 22) – redundância da conjunção, para enfatizar mudança da seqüência anterior.

- para mim atalhá-la de pronto (p.33, nota 46); para mim tomar (p. 97); para mim cobrar (p. 119)

- construção comum no interior, principalmente na província de São Paulo.

- de maneiras que (p. 51) – forma coloquial da locução.

- haverá por força (p. 66) ; haverá de curar (p. 86); me haverá de perder (p. 97); que haverá de ser? (p. 113) – por houverá, forma do mais que perfeito, comum no interior.

- tomara ver o cujo chegado (p. 93); Este cujo é o cirurgião? (p. 121) – forma substantivada do pronome, que é usada ainda hoje, na linguagem coloquial.

- Eu lhe vi apenas pouco tempo (p. 96) – construção da linguagem coloquial de certas classes sociais, hoje vulgarizada em canções populares.

- Pois é aí que padrinho pára... (p. 114, nota 128) – por padrinho mora, hospeda-se, brasileiro muito usado em algumas regiões do interior.

- tomara ver o *cujo* chegado! (p. 93); Este *cujo* é o cirurgião? (p. 121); O *cujo* foi quem a mandou [...] (p. 141) – forma substantivada do pronome relativo, que é usada ainda hoje no interior, na linguagem coloquial.

A novidade de *Inocência* provém de vários fatores. Um deles é o de registrar, através de termos e construções da região central do Brasil, variações lingüísticas, principalmente nas formas do diálogo, “diálogo mimético”, para Dino Preti (1987). Outro será o da oposição entre as personagens centrais: a analfabeta interiorana e o alfabetizado da cidade. Pereira chega a “arrenegar” a menina da cidade que “saiba ler livros de letra de forma e garatujar no papel...[...] Cá no meu modo de pensar, entendo que não se maltratem as coitadinhas, mas também é preciso não dar asas às formigas...” (p. 36) Tendo sido desrespeitado o código do sertão, elimina-se o casal amoroso. Cirino e Inocência não podiam sobreviver.

Segundo Heron de Alencar a popularidade de *Inocência* deve-se a uma história romântica e a descrições de costumes, episódios e cenários da vida do sertão brasileiro. E acrescenta:

O cunho da novidade que lhe registraram os contemporâneos, provém do realismo e certa graça com que fixou os costumes sertanejos, da descrição e, alguma vez, quase explicação dos cenários da história, da leveza e naturalidade dos diálogos espontâneos e vivos que pontuam a narrativa, alguns deles suficientes à caracterização das personagens, do registo de brasileirismos peculiares à região ou de particularidades do falar local, e, finalmente, à maneira natural e simples com que movimentou personagens e fatos do romance (1968, p. 269).

Finalizando, diríamos que o autor deu um tom sertanista à sua obra, principalmente pela linguagem pitoresca das personagens, recheada de expressões regionais do Centro-Oeste brasileiro.

BIBLIOGRAFIAS

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: *A Literatura no Brasil*. (dir. de Afrânio Coutinho). 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, v. 2, 1968, p.269

AULETE, Caldas. Dicionário contemporâneo da

língua portuguesa. In: Delta. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasileira, 1964.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1971.

Dicionário etimológico da língua portuguesa. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de. Dicionário básico da língua portuguesa. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

RODRIGUES, Ayrton Dall' Igna. *Línguas brasileiras*. São Paulo: Loyola, 1994.

SAINTE – HILARE, Auguste de. Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo (1822). Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1974, p.29.

PRETTI, Dino. *Sociolingüística – os níveis da fala*. 6.ed. São Paulo: Nacional, 1987.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 26.ed. São Paulo: Ática, 1988.

NOTAS

¹ Professora Dr^a da Universidade do Estado de São Paulo/USP - Na pós-graduação *stricto sensu* - estudos comparados de literaturas de língua portuguesa.

² O termo “língua geral”, usado por portugueses e espanhóis, qualificou, inicialmente, as línguas indígenas de grande difusão numa área. Assim o “quêchua” foi a Língua Geral do Peru. No Brasil, a língua dos tupinambás, o tupi antigo, falada por grande extensão, chamou-se Língua do Brasil, Língua da Terra, Língua do Mar, no século XVI. Somente no século XVII é que se firmou como Língua Brasileira. O nome Língua Geral só começou a ser usado na segunda metade do século XVII. Havia a Língua Geral do Sul ou Língua Geral Paulista e a Língua Geral do Norte ou Língua Geral Amazônica. (RODRIGUES, Ayrton Dall' Igna. Línguas brasileiras. São Paulo: Loyola, 1994, p. 99-100).

A “língua geral” deve ser entendida aqui como “língua franca”, isto é, uma língua que tinha como objetivo a comunicação dos colonizadores e missionários com os indígenas, portanto, uma língua com propósitos utilitários, de intercurso mais prático.

³ O séquito da família real compunha-se de quinze mil pessoas, número expressivo para a época.

⁴ As notas são do autor, em rodapé. Quando mencionamos somente as páginas, os termos, no texto ficcional, encontram-se em itálico e as informações nossas são de dicionários consultados por nós.

Aceito para publicação em 08/07/2004



CLARO X ESCURO: DICOTOMIAS EXISTENCIAIS

Madalena Aparecida Machado¹

RESUMO: *Caieira* (1978) de Ricardo Dicke apresenta a vivência de personagens atormentados entre a luta pela sobrevivência na brancura da cal e a escuridão de suas vidas interiores. As relações humanas formam o espaço de discussões do autor que busca com seus personagens atingir o limiar do homem.

PALAVRAS-CHAVE: *Caieira*; homem; existência; cal.

ABSTRACT: *Caieira*, by Ricardo Dicke (1978) presents the experience of tormented characters between the fight for survival in the lime whiteness and the darkness of their inner lives. The human relations form the space of the author's discussions that search along with his characters to reach man's threshold.

KEYWORDS: *Caieira*; man; existence; lime.

Caieira (1978), segundo romance de Ricardo Dicke, trata da história dos trabalhadores de uma caieira no interior de Mato Grosso. Os protagonistas são: Damiano Belo e João Pio, eternamente numa luta em que o desfecho é ansiosamente aguardado pelos moradores do local, freqüentadores do bar de seu Quintino Pitomba. Nhá Amância é motivo da maioria das brigas dos dois personagens. A caieira, situada próxima ao rio das Pacas e do Aguassu, é lugar das tormentas, na labuta dos homens comandados pela mão férrea do gerente, seu Nheco. As agruras só eram aliviadas pela música de Paco Frontera que cantava o encontro do homem com seu destino. A violência brutal dos homens entre si, vem, não apenas da consumição provocada pela cal, mas da impossibilidade de alterar seus destinos, sempre presos àquele lugar que tinha apenas o nome de Boa Esperança. Cada personagem é detentor de um mistério, dentre aqueles homens que necessitam reinventar a vida, branca como a cal. Mr. Filler, o dono da caieira era o proprietário das terras e dos homens, já que os colocava em eterna dívida, fazendo-os permanecer ali.

As elaborações humanas presentes na narrativa de *Caieira* vão ao encontro do questionamento inerente ao homem preso a uma realidade que o obriga a suprimir suas potencialidades, descobrir limites nunca elaborados, como vemos: "Os homens no seu bojo, incubando a morte, neles a cobiça e o ódio roendo-os como os vermes dos mortos, no ventre trevoso, em círculos pairando –" (DICKE, 1978,

p. 06). O processo humano que se depreende do texto advém do confronto entre a opressão do meio, a cal corroendo a epiderme equivale ao despotismo de Mr. Filler e a luta dos homens como João Pio e Damiano Belo, por saberem mais de si mesmos. Seja pelo prisma individual ou da coletividade, o que entendemos sobretudo na trajetória dos personagens de *Caieira* é a existência que clama por aflorar na mesma intensidade que o "agonizante ouro rubro do sol" (Ibidem, p. 07) castiga cada um daqueles seres de papel. Assim, já não podemos afirmar que "o homem se celebra para si mesmo opondo sua consciência ao contexto da natureza", como propõe Theodor Adorno (1985, p. 60), mas tenta encontrar-se na brancura da cal, como se houvesse um contraste entre a escuridão do desconhecido que é ele próprio e a claridade da cal que, de tão intensa leva à cegueira da compreensão.

A Boa Esperança que elide qualquer augúrio positivo é responsável pelo encontro dos homens sombrios e curiosos que chegam, muitas vezes com um passado a esconder e sem futuro para pensar. Ficam atados à realidade em que o proprietário, dono de terras e mais terras, era o único considerado "homem e mais que homem, uma espécie de super-homem contra o qual ninguém podia, (...) os homens eram sub-homens, não precisavam de terras," (...) (ibidem, p. 31). Aspectos desta natureza, fazem com que o romance de Ricardo Guilherme Dicke, incorporem pressupostos pós-modernos no tocante a expor o paradoxo de questionamentos presente em personagens que servem à politização das opiniões

e ampliação do poder de criticidade em seus discursos. Isto se concretiza no instante em que percebemos a revelação dos estratos da experiência humana "(...) ali onde de repente a gente, pára para ver e pensar e encontra um enorme abismo girando cheio de nadas e indagações vazias" (DICKE, 1978, p. 34) não de sentidos mas de respostas esperadas ou previsíveis.

O entendimento humano que se busca na narrativa do prosador matogrossense passa pela procura da dúvida em seu texto, das respostas ensaiadas, da contradição nos comportamentos, enfim pelo inquirimento pessoal de cada ser fictício que se propõe enquanto objeto de interrogação. O mundo da caieira serve a tudo isto com o agravante de que ela, sendo o universo do trabalho e da ação, é também o desencanto da ilusão, seja em termos de solidariedade ou compaixão, pelo destino de seu semelhante. Os "prisioneiros da caieira" como denomina Dicke: Calavário, o Camisão, Clemente, Belisário, Miguel Anjim, o Mijaca além de Damião Belo e João Pio, formam uma massa de subjetividade problematizante capaz de fazer do processo narrativizado, uma forma essencial de compreensão humana em meio a sentidos diversos – cada um com sua história – e coerência formal ao caos dos fatos restritos da Boa Esperança, já que estão obrigados pela lei do relógio, determinante, em se tratando dos lucros almejados pelo patrão. Em meio a alienação no conhecimento de si mesmos, estes homens se embrenham na brancura da cal buscando sobrevivência, enquanto no seu interior querem a essência de tudo o que os rodeia, inclusive a posse da própria singularidade. Algo compreensível uma vez que para o patrão, não passam de números e, "a unidade da coletividade manipulada consiste na negação da cada indivíduo." (ADORNO, 1985, p. 27).

O sol de Mato Grosso que incendeia a caieira, também testemunha a "tristeza desse pessoal daqui (...) pois são aqueles homens curtidos na vida e na morte, aquelas mulheres que nasciam e morriam sem ver outros céus que não fossem os deste cafundó dos matos-grossos," (DICKE, 1978, p. 40). Os responsáveis pela noção de romance perturbador que perpassa na leitura atenta ao dispersar a noção de sujeito individual e coerente. Justamente o poder de abstração que os personagens adquirem ao lidar com a força da cal é o esclarecimento do qual necessitam a fim

de se elaborar o conhecimento de si mesmos. A literatura de Ricardo Guilherme Dicke ao propor a dúvida edifica-se sobre a ruína em que se tornou a vida dos habitantes da caieira. A compreensão por meio da depreciação das relações humanas que extravasa no livro, converte-se no propósito da atividade literária a qual o escritor empenha-se.

À semelhança do segredo guardado entre seu Nheco e nhá Mumuca, no romance em questão, luz e sombra se alternam quando se trata da constituição do sujeito visto como um processo e/ou o depositário das contradições. O não dito e o revelado juntam-se a fim de trilhar os caminhos "daquelas vidas desesperadas e sombrias" (...) (DICKE, 1978, p. 60) porque o que se espera dos limites traçados na caieira não são definições estáveis ou resultados definitivos ao discutirmos a experiência humana, porém, a parcela dos resultados infinitamente variados. Por isso, a(s) verdade(s) de *Caieira*, dentro do âmbito da literatura universal, vem do poder de negação bem como da superação a padrões estabelecidos de comportamento – a exemplo da sexualidade tratada por Dicke – contribuindo para o silêncio e o nada, substâncias primordiais da literatura, segundo Maurice Blanchot (1997, p. 298) estas levam à reflexão na medida em que cada personagem em seu modo peculiar de ser, deixa entrever uma solidão que traz em si a visão, um posicionamento sobre os problemas da época, o ser cúmplice ao mesmo tempo inimigo, o tratar indiferente em meio à paixão do envolvimento entre fatos ou pessoas capazes daquela modificação a qual o escritor se propõe quando faz literatura.

Os sofrimentos de tanta dor misturada, revirada pela caieira desembocam como as águas dos rios Aguassu e das Pacas na definição de que a "vida é boa mas é ruim também e tudo o que vai dentro, tem bondade com ruindade (...)" (DICKE, 1978, p. 87). Ao longo da leitura, ao visualizarmos esta imagem na atitude dos personagens, encontramos o triângulo amoroso entre nhá Amância, Damiano Belo e João Pio, proporcionando a problematização necessária à literatura de cunho humanístico no sentido de estabelecer as condições próprias a uma possível mudança nos modos de conceber a vida.

Em determinado momento do livro que não possui divisão por capítulos, apenas um pequeno espaço entre certo número de páginas, o narrador observa o mistério do mundo como uma sucessão de paradoxos entre o "que não existe, que existe,

que não existe". (Ibidem, p.104). Angústia marcante para quem se debruça sobre o texto tentando atar os fios de uma leitura crítica. Qual o teor dos segredos que impedem os personagens de serem felizes? A opressão maior vem de fora ou da própria interioridade? A inimizade dos protagonistas é índice de uma amizade sólida ao final do romance? A criticidade empreendida na obra de Ricardo Dicke tem este matiz de algo que não se atinge, não há resposta acerca de expectativas voltadas ao senso comum. O escritor ao afirmar que como a luz ilumina, assim o silêncio escuta, (Ibidem, p. 110), aponta aos leitores aquilo que seu trabalho produz: a liberdade do imaginário atingindo "seres privados de ser, pensamentos universais, puras abstrações julgando e decidindo, além da história, em nome da história inteira" (BLANCHOT, 1997, p. 308) isto presente na narrativa de *Caieira*, muito provavelmente com intuito de proporcionar ao leitor aquilo que seus personagens almejam no mais íntimo de si mesmos. O querer, o poder de decisão que falta aos homens da Boa Esperança entra em conflito com as "coisas más", vistas e sentidas junto à alegria que nunca haviam sequer pensado muito menos experimentado.

Mr. Filler impondo aos homens da caieira a privação do ser na ânsia do lucro, determina a morte de cada um pois em "seus" homens não existe mais interior. Quando não estão ocupados no trabalho massacrante, a banalidade da vida os invade e com isto vem a possibilidade de destruição/morte aludida anteriormente. Nhêco Salmo com a família e a amante do passado (nhá Mumuca); Calavário sussurrando seus segredos; Almira e sua dúvida a respeito de quem seja seu verdadeiro pai, tudo isto são situações em que a linguagem literária de Ricardo Guilherme Dicke explora refletindo acerca de cada sentido passível de ser levantado quando podemos nos encontrar "num nada de existência e de presença," (...) (BLANCHOT, 1997, p. 311).

Guardador do maior segredo do livro, Diabo Preto/Pignon é, como quer Dicke, "o coração ardente e africano soluçando forte pelo amor e pela liberdade". (DICKE, 1978, p.117). O jeito furtivo, a presença imponente são ao mesmo tempo a inquietude diante do estabelecido e o amor negado pelas convenções das instituições, entretanto, assumido em todas as dimensões em meio à natureza que se furta à força opressora simbolizada pela claridade da cal circundante em

contraste com sua cor negra que simboliza a negação. Consideramos como força literária de *Caieira*, a apreensão do momento que antecede a compreensão; o vazio ao conceber um sentido, quando não há; o que está prestes a se revelar mas não se cumpre: são deste modo, pontos altos da literatura de um escritor que está toda para ser descoberta. Descoberta?

BIBLIOGRAFIAS

ADORNO e HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução, Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte In: *A parte do fogo*. Tradução, Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Caieira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução, Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NOTA

¹Professora Mestre em estudos literários - UNEMAT - Campus de Pontes e Lacerda

Aceito para publicação em 08/07/2004

BRASILE E ÁFRICA UM DIÁLOGO LITERÁRIO

Leva o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão. Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas.
(João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, 1991)

Liliane Batista Barros¹

RESUMO: As relações entre as literaturas brasileiras e africanas ensejam este estudo que pretende verificar as semelhanças e as diferenças entre as obras *Sagarana*, do brasileiro João Guimarães Rosa e *Luuanda*, do angolano José Luandino Vieira. Neste estudo pretendemos observar como os autores trabalham o espaço – o sertão em *Sagarana* e o *musseque* em *Luuanda* pois acreditamos que o espaço ajuda a falar da condição humana.

PALAVRA CHAVE: Literatura comparada, Literatura Brasileira, Literatura Angolana, *Sagarana*, *Luuanda*.

ABSTRACT: This study tries to verify the similarities and differences between Brazilian and African literatures through the work *Sagarana* by the Brazilian João Guimarães Rosa and the work *Luuanda*, by the Angolan José Luandino Vieira. In this study we intend to observe how the authors work the environment - the hinterland in *Sagarana* and *musseque* in *Luuanda* because we believe the environment helps us understand the human condition.

KEYWORDS: Compared literature, Brazilian Literature, Angolan Literature, *Sagarana*, *Luuanda*.

As relações entre as literaturas brasileiras e africanas, ensejaram este estudo que pretende verificar as semelhanças e as diferenças entre as obras *Sagarana* (1946)² de João Guimarães Rosa e *Luuanda* (1961)³ de José Luandino Vieira, pela tensão no espaço, o sertão em *Sagarana* e o *musseque* em *Luuanda*, que os dois autores criaram.

Neste estudo, consideramos as leituras que o escritor angolano efetuou do brasileiro João Guimarães Rosa, conforme Luandino mesmo afirma:

Estava na primeira esquadra, aqui em baixo, na Baixa — um livro que se chama *Sagarana* de João Guimarães Rosa, que eu li uns meses mais tarde.(...) E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam — no meu ponto de vista — os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana (...) Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que seus personagens utilizam: um homólogo desses personagens da linguagem deles.(..)

E foi isso a lição de Guimarães Rosa: os atropelos que se possam fazer à língua clássica, à língua erudita, no sentido de propor uma linguagem mais popular, têm que ser atropelos que se fazem por conhecimento muito íntimo

da língua e não por seu desconhecimento.
(LABAN, 1980, p. 27-9) (grifo nosso)

Em suas considerações, Luandino explicita que na escritura de Guimarães Rosa encontrou a solução que procurava: a construção da linguagem o mais próximo do falar do *musseque* e, para ele, isso só é possível pelo conhecimento profundo da língua. Fica claro, assim, que Luandino leu e articulou em seu texto o que escolheu, no texto de Guimarães Rosa, conforme, seu interesse, no caso, a transgressão da língua padrão. Rosa trouxe o falar sertanejo para o texto literário e Luandino traz o falar quimbundo ao texto literário, em língua portuguesa, criando um terceiro registro que é resultado da mescla do português padrão com o quimbundo.

É inegável a presença de Rosa na obra de Luandino, e é esse diálogo que estudaremos. Para tanto, centramos nosso trabalho no espaço, pois pela valorização da linguagem local esses escritores criaram um mundo à parte no espaço ficcional — o sertão em *Sagarana* e o *musseque* em *Luuanda* — com uma geografia, flora e fauna que são parte ativa na vida das personagens habitantes deste espaço. Consideramos como um mundo à parte, pois, ao criar um texto literário, o escritor cria também um universo ficcional que, mesmo com eco da geografia real, passa a existir como um mundo criado, constituído pela palavra e por personagens e paisagens ficcionais, assim passa a existir *um mundo dentro de outro mundo*,



conforme terminologia utilizada pelo crítico ANTONIO CANDIDO (1946). E os seres que vivem nesse “mundo dentro de outro mundo” estão sujeitos às suas leis: um misto de acaso, de destino e de forças sobrenaturais.

A coletânea de contos, editada pela Editora Umberto de Campos com doze contos, intitulada *Sazarã*, só foi publicada com o título de *Sagarana*, em 1946 pela Editora Universal, no Rio de Janeiro. A partir da terceira edição, os direitos autorais passaram para a Editora José Olympio, também no Rio de Janeiro. Foi revisada e retocada pelo autor até a quinta edição, então definitiva, em 1958. O livro concorreu ao prêmio Humberto Campos da Livraria José Olympio, recebendo o segundo lugar, e em 1946 recebe o prêmio da Sociedade Felipe D’Oliveira.

Inovador na arte de contar histórias, o autor de *Sagarana*, valendo-se da técnica narrativa dos contadores de histórias, introduz um novo fazer literário. Suas narrativas estão repletas de bichos, plantas, rios e personagens com quem nos identificamos. Mas o que nos chama a atenção é a alegria de viver dessa *gentinha capioa* que apesar dos “desconformes” da vida acredita na felicidade. Suas carências, suas crenças e valores são postos e revelados ao leitor. As histórias estão entremeadas em outras e, nesse tecer de narrativas, partimos para o mundo sertanejo, onde o que importa é a travessia.

Anos após o lançamento de *Sagarana*, a coletânea atravessa o mundo e, em Angola, vai chegar às mãos de novo escritor, José Luandino Vieira, que lê a obra na prisão do Tarrafal e encontra em Rosa a solução que procurava para construir uma linguagem valorizando o falar do musseque. Em 1961, é lançado um livro com três contos intitulado *Luvanda*.

Luvanda foi escrito no pavilhão prisional da PIDE (Policia Internacional em Defesa do Estado) em Luanda, Angola, no ano de 1963. No ano seguinte, recebe o prêmio Mota Veiga e, em 1965, o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores. O governo português não admitia que um “terrorista” da então colônia portuguesa recebesse um prêmio. Como punição a Sociedade Portuguesa de Escritores foi dissolvida por decreto e três de seus membros foram presos. Luandino continuou preso até o ano de 1972, saindo do Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, para Lisboa em regime de prisão domiciliar, até a Revolução dos Cravos, em 1974,

que além de libertar Portugal do regime ditatorial, libertou as colônias africanas do domínio português.

A linguagem utilizada e a temática com a valorização da cultura angolana são as principais características na obra de Luandino. Nesse aspecto, temos o diálogo com Guimarães Rosa, pois Luandino foi escolher na fala e cultura popular a fonte para compor seus contos. Como Rosa, suas narrativas são permeadas por bichos e personagens marginalizadas. Nessas histórias, as carências sociais e a busca da liberdade são o cotidiano dos habitantes do musseque com sua luta pela sobrevivência e a procura da felicidade. Aqui também, carências, crenças e valores são postos e revelados ao leitor. Se em Rosa as personagens habitam o sertão, interior do Brasil, em Luandino, as personagens também têm origens interioranas e estão contidas no espaço, o musseque — um cosmo à parte como o sertão. Assim, os dois escritores deflagram mundos paralelos. Na obra de Rosa e na de Luandino, os elementos que compõem o espaço não são um quadro de valores fixos. Há neles a marca da reversibilidade, pois o espaço ajuda a falar da condição humana. Pelos elementos que compõem o espaço, Rosa e Luandino constroem um cosmo que não passa necessariamente pela geografia, mas os elementos ali postos são trabalhados para falar do homem. Da busca do homem pela felicidade. Em Rosa essa busca se dá pelo mágico e, em Luandino, pelo social.

Sem fronteira definida, o sertão está em toda parte ordenado e separado pela estrada de terra ou pela estrada das águas. O bem está de um lado e o mal do outro. A natureza está arranjada da mesma forma: do lado mau é seca e agressiva, do lado bom florida, bonita, com sombra e água fresca. Em alguns momentos o sertão tem caminhos divididos de encruzilhada em encruzilhada, intercalado entre pedaços bons e pedaços ruins, que no final das contas são as encruzilhadas da vida que é a grande travessia.

Mas o sertão existe mesmo? Onde começa e onde termina? Riobaldo responde que: “Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”. Essa questão levou muitos estudiosos a debruçarem-se sobre o mapa mineiro para tentar entender e localizar o sertão roseano. Mas, os olhares esbarraram-se nas referências que Rosa pontei no mapa que ele articulou no seu texto. É preciso cautela, conforme Antonio

Candido chama a atenção no artigo “O Homem dos avessos” (1964), pois no meio dos nomes reais há os inventados que fazem “surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional.” (COUTINHO, 1981, p.284).

Ao observarmos atentamente a *Fortuna Crítica* sobre Guimarães Rosa organizada por Coutinho (1981), podemos verificar o quanto *Sagarana* trouxe uma nova proposta para o sistema literário brasileiro. A esse respeito o crítico Antonio Candido in: Coutinho (1981), ressalta em seu artigo para *O Jornal*, a universalidade construída por Rosa. Guimarães ousou inovar ao se aprofundar no regional e ao assumir esse particular, transformando em universal.

Natural, em meio semelhante o alvoroço causado pelo Sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de “terra”, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na “província”) ou aos que, tendo a sorte de morar ou nascer nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. Seguro do seu feito, o Sr. Guimarães Rosa despeja nome de tudo — plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas — enrolados em locuções e construções de humilhar os cidadãos.
(...)

Construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. (...) *Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. (CANDIDO Apud COUTINHO, 1981, p. 244-245)

No outro lado do mundo, seguindo as veredas de Rosa, o escritor José Luandino Vieira recria no mapa de Luanda os musseques. Articulado e formado com a mesma tensão do sertão, o bem e o mal organizam e demarcam os espaços nesse mundo africano. Mas a fronteira da existência humana que define o sertão assume o tom político no espaço do musseque. Se em Rosa não é possível definir onde começa e onde termina o

sertão, em Luandino a fronteira política demarca os limites.

O fenômeno colonial é um fato marcante no Continente africano e, apesar de ser tardio, deixou marcas profundas em suas ex-colônias. Entre essas marcas está a delimitação do espaço. A ocupação por parte dos portugueses se deu nos bairros da cidade de Luanda, enquanto os africanos foram empurrados para os morros formando o musseque. Dessa forma, o musseque como resultado do colonialismo foi imposto politicamente aos angolanos pelos portugueses, por isso não é um lugar de opção, de escolha, mas imposto. Por isso o bem e o mal são representados pelos africanos pelos colonizadores, respectivamente. Se o musseque foi imposto politicamente foi escolhido literariamente por Luandino. Em Angola o processo literário se fez junto com a construção histórica. Talvez, por isso, a literatura africana tenha se preocupado em construir a humanidade sem perder o compromisso estético.

Se em Guimarães Rosa o texto está plantado no sertão, em Luandino está instalado no musseque. A maioria da obra de Luandino, com exceção de “Duas estórias de pequenos burgueses” tem como espaço um musseque de Luanda. Segundo Salvato Trigo, toda a obra de Luandino:

...quer como “plano principal” onde se localiza tipos e situações, quer como “pano-de-fundo” a que o discurso recorre para acentuar oposições, quando acontece o texto estanciar, mais ou menos fugazmente, pela “cidade do asfalto”. É, pois no musseque que o texto se fabrica. (apud LABAN, 1980, p. 236)

O movimento Vamos Descobrir Angola! foi iniciado na década de 1940 e trouxe uma proposta de formação à literatura angolana pela valorização da paisagem angolana, pela valorização dos africanos, pela temática da resistência e pela apropriação da tradição oral. Viriato da Cruz ressalta que o olhar do angolano deveria voltar-se para seu país de origem valorizando a cultura:

Estudar a terra que lhes fora berço, a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam. Eram ex-alunos do liceu que recitavam de cor todos os rios, todas as serras, todas as estações e apeadeiros das linhas férreas de Portugal, mas que mal sabiam os afluentes do Cuaza que corria ao seu lado, as suas serras de picos altaneiros, os seus povos de hábitos e línguas tão diversas, que liam e faziam reda-

ções sobre a beleza da neve ou o encanto da Primavera que nunca tinham presenciado, que desenhavam a pêra, a maçã ou a uva sentindo apenas na boca gulosa o sabor familiar e apetecido da goiaba, da pitanga ou da gajaja, que interpretavam as fábulas de La Fontaine mas ignoravam o fabulário, os contos e lendas dos povos da sua terra, que sabiam com precisão todas as datas de todas as façanhas dos monarcas europeus, mas nada sobre a rainha Nzinga ou o rei Ngola.” (ERVEDOSA, 1986, p.101-2).

Os cinco séculos de dominação em Angola resultaram em que somente na década de 1940 é que o sistema literário veio a ser constituído. Conseqüentemente, foi alcançado o rompimento da dependência cultural. A esse respeito Macêdo (1990) afirma:

No caso da literatura angolana em língua portuguesa, os cinco séculos de dominação colonial foram fator ponderável para dificultar sua sistematização. Veja-se que apenas na década de 40 de nosso século a literatura Angolana veio constituir-se em um sistema literário coerente que integrou a tríade autor obra público. Isto é, autores conscientes de seu papel, obras veiculadoras de conteúdos sob aspectos codificados de linguagem e estilos, e um conjunto de receptores. (p. 3).

Ao voltar o olhar para a terra através da literatura começaram a saltar as diferenças entre os angolanos e o colonizador. Mais do que uma fronteira literária a fronteira política é visualizada. Lembramos ainda que a oposição entre os bairros dos colonizadores e dos colonizados é um limite não é metafórico mas real e político. Em relação a isso, Macêdo (1990) ressalta que “a fronteira do asfalto não metaforiza apenas a delimitação de dois ambientes. Ela principalmente aponta para a degradação e a morte dos habitantes do musseque. (p. 83).”

Quando foi lançado em outubro de 1964, *Luuanda* foi tido como obra inaugural da literatura angolana. A imprensa destacou a sua importância em vários artigos, entre eles, o de Roby Amoryn (ABC, Luanda, 30.10.1964) afirma que:

Luuanda assinala o nascimento de uma literatura. Aliás, podia adivinhar-se que o acontecimento estava prestes a sobrevir. Anunciavam-no variadíssimas tentativas poéticas, usavam-no já os escritores quando os persona-

gens empregavam o discurso directo, tentavam irromper nas colunas dos jornais e fizera mais que uma aparição através dos microfones das estações de rádio. (apud LABAM, 1980, p.108).

A chamada “prosa do musseque”⁴ constitui-se em Angola como um novo fazer literário. Temos assim os escritores compromissados com o homem angolano e, por isso, optam por inserir em sua literatura o espaço do colonizado. Isso se deve à situação política vivida na época, pois os movimentos de libertação por parte dos colonizados fizeram que a opressão aumentasse. O espaço conflituoso entre colonizador e colonizado ficou delimitado pela fronteira entre os musseques e a Baixa, patrulhado constantemente pelos policiais. Dessa forma, os elementos que constituem o espaço do musseque são carregados de simbologia e antropomorfização.

Quanto ao sertão, Guimarães em sua entrevista a Lorenz (1981), afirma que “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão. Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas.” (LORENZ apud COUTINHO, 1981, p.85). Dentro desse sertão criado, o autor insere suas personagens, também criadas e colocadas em um “paraíso” que é o próprio sertão.

No sertão o homem é um eu que ainda não encontrou um tu; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo (...) perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original. Ele está ainda além do céu e do inferno. É o homem que perdeu Deus e encontrou o diabo... (Ibidem, p.86)

Nessa mesma perspectiva, Pedro Xisto, em seu artigo na *Folha da Manhã* (1957), afirma que o sertanejo é criador e criatura, em seu espaço, através da palavra:

A palavra e o homem. Ele e ela. Um outro, buscando-se. Nos encontros e desencontros do amor e da vida. Definir-se ou finir-se. A palavra conheceu, recebeu o homem. Fora dela, ele não se salvará. Isso presentira-se, entre pedras eras. E logo, através dos sentidos, o sentido. E, através do sentido, o significado. A palavra, com ser o que é, dá o ser ao que, doutra forma, não seria. A palavra sobrevinda. O homem sobreviva. Nas estória. Na poesia. Sobretudo. (XISTO apud COUTINHO, 1981, p. 129).

Luandino em seu processo de criação passa a utilizar em suas personagens a linguagem inerente a cada um. Assim, o comerciante, colonizador do musseque e os patrões utilizam a língua padrão, enquanto o povo do musseque traz o quimbundo misturado à sintaxe do português. Assim, conforme Stern apud Labam, (1980):

O escritor tem um consciência aguda do papel deste terceiro registro, assim como dos subtis efeitos alcançados mediante mudanças de código, para cada um dos grupos em relação ao outro. É no terceiro nível deste terceiro registro que Luandino Vieira revelará um nova língua literária angolana “descolonizada”, uma língua que tornará e adaptará o seu vocabulário e a sua semântica, a sua morfologia e a sua sintaxe, a partir da sua dupla origem — o português e o Kimbundo. (p. 94).

Álvaro Lins (apud COUTINHO, 1981), em seu artigo para o *Correio da Manhã*, “Uma Grande Estréia”, também afirma que o sertão de Sagarana é, em grande parte, representação de todo o interior brasileiro:

As nove histórias de *Sagarana* são como faces distintas, ajuntadas rigorosamente para composição de uma fisionomia coletiva, que é a de uma região de Minas Gerais, mas também representativa, em grande parte de todo o Brasil do interior, tão diferente do litoral e tão desconhecido como se fosse um país estrangeiro. (p. 238).

Já Eduardo F. Coutinho (1981) em seu artigo “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”, afirma que Rosa penetrou fundo na realidade humana e retoma Benedito Nunes apud Coutinho (1981) para confirmar que o sertão roseano não é uma região geograficamente delimitada, mas é o mundo, assim como o sertanejo não é apenas o homem de uma região geográfica, mas é o homem universal.

Como o crítico Benedito Nunes afirma em um artigo intitulado “A Rosa o que é de Rosa”, há três sertões em sua obra: uma “região natural e social, uma “região ética” e uma “região espiritual, religiosa ou mística”, e as duas últimas se sobrepõem à primeira. (20) Os sertões de Guimarães Rosa não correspondem a uma área específica geograficamente delimitada, mas ao mundo em sua globalidade e seus

personagens não são “os homens em geral, de qualquer tempo e lugar. Nas palavras de Luís Harss, “em Guimarães Rosa cada personagem se faz universal sendo nitidamente individual. O autor lhe dá rosto e gestos definitivos, peso específico, uma atitude pessoal diante da vida e até uma metafísica implícita, sem que por isso o faça menos representativo de sua época, seu lugar, sua classe e sua posição. É justamente pela sua absoluta singularidade que pode falar em nome de outros”. (COUTINHO, 1981, p.21)

Santilli apud Labam (1980) em seu artigo A “Luuanda” de *Luandino Vieira*, que analisa a repetição da vogal *u* no título da obra como uma afirmação da nacionalidade africana. Mas, mais do que isso, *Luuanda*, ao revelar as carências particulares de seu povo chegou à essência do ser humano e com isso transcende do particular ao universal:

Luuanda a sociedade em devir, ou em processo, de simbiose ou de influência ou de influências, onde traços de culturas se atritam e disputam primazias, a chamada central do texto parece ser, pois, para *esprit dee corps* africano de cuja resistência dependerá a sua sobrevivência no vir-a-ser de uma identidade em definição. (p.263).

E mais adiante afirma:

Se conhecer é desvelar por meio do “logos”, da palavra, do enunciado significativo, como dicionaristas e enciclopedistas esclarecem; se as palavras das quais se dispõem são substantivos comuns, universais, porque o deus a conhecer, revelou o próprio no comum, o particular no universal, reduzindo uma variedade sensível a unidade inteligível. (p.268).

Nas duas obras, enfim, encontramos elementos comuns. O primeiro que podemos destacar é a linguagem impregnada do falar local mesclando a língua coloquial com a estrutura da sintaxe, tanto do sertanejo quanto do morador do musseque. Também os espaços escolhidos são mundos construídos pela linguagem que criam um cosmo, um universo habitado por seres desprovidos de tudo. A recepção das obras de Rosa e Luandino marcam o início de uma nova literatura em seus países, Brasil e Angola.

Lugar dividido entre as forças contraditórias, os caminhos do sertão e do musseque são na verdade trilhas de um devir. De um mundo

construído pela palavra em que o homem busca seu próprio destino.

BIBLIOGRAFIAS

ABDALA JR, B. *Literatura, História e política. Literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP/Hucitec, 1998.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COELHO, N. N. *Guimarães Rosa: Dois estudos*. São Paulo: MEC/Edições Quiron Ltda, 1975.

COUTINHO, A. (dir.) *Guimarães Rosa: seleção de textos*. 2. ed. Coleção fortuna crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ERVEDOSA, C.. *Roteiro da Literatura Angolana*. Cuba: Ediciones Cubanias, 1986.

FERREIRA, M. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1986.

GALVÃO, V. N. *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALVÃO, V. N. *Mitológica roseana*. São Paulo: Ática, 1978.

GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GROOSMANN, J. et al. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1993.

HAMILTON, R. G. *Literatura africana. Literatura necessária I. Angola*: Edições 70, 1986.

HANSEN, J. A. As falas do mito / os mito das falas. In: *O o: a ficção da literatura em Grandes Sertões Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LABAN, M. et al. *Luandino: José Luandino Vieira*

e sua obra. Lisboa: Edições 70, 1980.

LARANJEIRA, P. *Literatura africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, I. O problema do espaço artístico. In: *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

MACÊDO, Tania C. *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade (Imagens do musseque na literatura angolana contemporânea)*. 1990. Tese (Doutorado) Texto policopiado. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.

—————. *Da inconfidência a revolução (Trajetória do trabalho artístico de Luandino)*. São Paulo, 1984. Dissertação (Mestrado). Texto policopiado. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.

MARTINS, N. S. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.

ROSA, J G. *Obras Completas*. São Paulo: Nova Aguilar, 1991.

ROSA, J G. *Sagarana*. 20. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

VIEIRA, J. L. *Luvanda*. Lisboa: Edições 70, 1999.

NOTAS

¹ Professora Mestre de Literatura Portuguesa do Colegiado de Letras do Sul e Sudeste do Pará/UFPA

² ROSA, J G.. *Sagarana*. 20 ed, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977. As citações que faremos serão todas dessa edição.

³ VIEIRA, J. L. *Luvanda*. Lisboa: Edições 70, 1999.

⁴ Essa terminologia foi criada por Tania Macêdo, *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade (Imagens do musseque na literatura angolana contemporânea)* São Paulo: FFLCH/USP, 1990. Musseque é bairro onde, no período colonial, habitavam, sobretudo, os negros. A palavra significa areias, indicando a falta de asfalto e de outros equipamentos urbanos desse bairro colonizado.

Aceito para publicação em 08/07/2004



RESUMO :Este artigo propõe uma descrição do aparelho formal da enunciação, que focaliza o funcionamento do terceiro discursivo.

PALAVRAS-CHAVE: enunciação – terceira pessoa – distância enunciativa – paráfrase

RÉSUMÉ : Cet article propose une description du appareil formal de l' énonciation, qui focalize le fonctionnement du tiers discursive.

MOTS-CLÉ: énonciation – troisième personne – distance énonciative - paraphrase

1. INTRODUÇÃO

Costuma-se falar nas teorias gramaticais e lingüísticas (sobretudo de tipo estrutural) no chamado triângulo pronominal, que seria formado por três vértices: a 1º pessoa = *eu*, a 2º pessoa = *tu* e a 3º pessoa = *ele*. Mas quando se adota uma abordagem enunciativa para refletir sobre a natureza particular dos pronomes, o triângulo perde algum dos seus vértices e começa a coxear. Esta manqueira das teorias egocêntricas (a tirania do *eu*, cf. ORLANDI, 1987) e alterocêntricas (a tirania do *tu*) já foi suficientemente apontada e aqui limitar-me-ei a fazer só uma rápida revisão.

A partir da célebre e inaugural definição da enunciação proposta por Benveniste (1966) como ato individual pelo qual um locutor põe em funcionamento a língua, coloca-se já desde o início, a primazia do *eu* sobre o *tu* e o *ele*. O sujeito falante em sua unicidade empírica, é considerado a origem e fundamento do ato de fala e do sentido, e o *tu* só se coloca enquanto interlocutor-reflexo do locutor (aquele para quem se dirige o ato de fala e o locutor potencial do próximo ato enunciativo). *Eu* e *tu* são termos complementares e reversíveis, porém não são simétricos; o *ego* tem sempre uma posição transcendente (Benveniste, 1966) e o *ele* fica reduzido à não-pessoa. Eis o vértice de uma teoria da enunciação unidimensional.

Por outro lado, quando se tenta reagir contra essa transcendência do *eu*, cai-se nos postulados da Retórica, que consagra a primazia do *tu*, descrevendo e explicando a linguagem pela sua

eficácia, o seu poder de persuasão, os seus efeitos sobre o outro (=auditório), alvo e justificação teleológica do ato de dizer (cf. Perelman, 1970). O *ele* assiste na escuridão dos bastidores à brilhante cena representada nos palcos argumentativos.

Os conceitos de dialogismo e interação propostos por Bakhtin (1982)-Voloshinov (1976) e reelaborados por Ducrot (1984) na teoria da polifonia e por Jacques (1983) na teoria dos co-enunciadores, têm sido considerados freqüentemente como a superação dialética a essas duas tiranias (cf. ORLANDI, 1983).

O conceito de interação verbal ressalta o caráter social do ato de enunciação; ele não é a apropriação da língua feita por um *ego* absoluto nem é destinação teleológica a um *tu* último justificador, mas é a relação dinâmica entre um *eu* e um *tu* sociais em um momento histórico dado. O conceito de dialogismo incorpora essa noção relacional à definição mesma de linguagem: não é só a enunciação, enquanto ato de interação verbal, que é dialógica, mas o próprio signo, pelo fato do sentido se constituir socialmente, é também ele mesmo inerentemente dialógico. A proposta bachtiniana permite evidentemente escapar à polarização desbalanceada na teoria da enunciação: o peso não cai nem a um lado nem ao outro, é a relação mesma entre os termos da balança (o *eu* e o *tu*) que se destaca.

Embora derrocadas as tiranias, o terceiro permanece ainda fora do jogo enunciativo; eis a exclusão do *ele* do triângulo coxo de uma teoria da enunciação bidimensional⁴.

Não pode se esquecer, no entanto, que

Benveniste (1966) dedicou um espaço importante ao estudo das formas pronominais e verbais da 3ª pessoa e dos tempos do pretérito do verbo. Refiro-me à distinção de dois planos enunciativos segundo a presença ou ausência de marcas da enunciação no texto, que permite definir *discurso* como os casos em que a presença de “embrayeurs” obriga a se remeter à situação de enunciação e *história* como aqueles textos nos quais apaga-se toda referência à situação de enunciação, apresentando só formas pronominais e verbais da 3ª pessoa e o verbo em tempo passado simples. Mas o que poderia ter sido uma chance para considerar a especificidade do lugar do *ele* e o seu funcionamento no jogo enunciativo, ficou na descrição dos modos de enunciação e conseqüentemente levou na direção do desenvolvimento de tipologias do discurso (cf. p.e.: SIMONIN-GRUMBACH, 1983).

Sendo que nas teorias gramaticais, sintáticas e lógicas sobre a linguagem o estudo dos problemas relativos ao pronome da 3ª pessoa ganhou sempre destaque indiscutível (pense-se, só para dar um exemplo, no campo inesgotável da anáfora e da referência), cabe se perguntar por que as teorias da enunciação ficaram presas no universo limitado da bidimensionalidade. Colocando a questão de uma outra maneira: quais são as “evidências” na reflexão sobre a linguagem que fecham o jogo enunciativo aos lugares do *eu* e do *tu*, impedindo o deslocamento para o lugar do *ele*? A resposta se apresenta com a força do óbvio: tratando-se de linguagem, trata-se de “falar”; tratando-se de “falar”, trata-se da “voz”. Da noção de sujeito falante até a noção de polifonia, a teoria da enunciação se funda sobre o conceito central de voz.

No caso das teorias egocêntricas, este centramento é evidente. No caso das teorias alterocêntricas, o conceito de voz que subjaz aos modelos propostos sofre diferentes graus de mascaramento, dependendo do maior ou menor empirismo das abordagens. Assim, por exemplo, a chamada “Filosofia relacional da comunicação” (cf. ARMENGAUD, 1984; JACQUES, 1983), baseando-se no conceito de interação e postulando uma enunciação conjunta, define o *locutor* como o portador da voz, sendo reconhecido a partir da pergunta *quem falou?*; o *autor* é definido como uma instância interpessoal constituída pelos co-enunciadores “na medida em que toda frase é proferida ao mesmo tempo pelo outro e para o

outro... os co-enunciadores respondem à pergunta *quem disse?*” (ARMENGAUD, 1984). A Teoria da Polifonia de Ducrot (1987) propõe-se explicitamente, também, dar conta das múltiplas vozes que se justapõem nos enunciados. Contudo, poder-se-ia contestar que a figura do enunciador proposta por Ducrot e definida como *perspectiva enunciativa*, descola-se do conceito de voz, produzindo, desta maneira, um deslocamento com respeito às teorias anteriores. No entanto, vale a pena lembrar que no início da Teoria da Polifonia (1980), mesmo que se falasse em *perspectiva*, o conceito subjacente predominante era o de voz, o qual aparece mascarado pelo conceito de *responsabilidade*, na definição dos enunciadores como “fonte da responsabilidade pela força ilocucionária dos atos de fala realizados no enunciado”. Desta forma, sobretudo no início da teoria, os enunciadores de Ducrot não falam, mas é a sua voz a que é representada. Precisamente por esta causa o locutor pode se desligar da responsabilidade por determinado ato de fala, atribuindo-o a um enunciador com o qual não se identifica⁵. Posteriormente, com o desenvolvimento da Teoria dos Topoi⁶, a figura dos enunciadores ganha maior abstração⁷.

O conceito de dialogismo de Bakhtin, sobretudo na sua análise da obra de Dostoievsky (BAKHTIN, 1981), afasta-se do centramento no conceito de voz. Apesar de chamá-lo “romance bivocal”, as vozes apontadas por Bakhtin nada têm a ver com a noção de interlocução ou de responsabilidade que atravessa outras propostas sobre a enunciação; trata-se, no seu caso, de consciências de natureza *sígnica*, e portanto social e ideologicamente constituídas. As diferentes vozes representam centros de valorização ativa a partir dos quais se enuncia.

A meu ver, é a evidência onipresente do conceito de voz o que condena as teorias da enunciação à bidimensão. Levando em conta a relação dialógica entre o *eu* e o *tu* da interlocução, o lugar do *ele* só pode ser definido como locutor ou interlocutor potencial. Considerando a questão da referencialidade, o lugar do *ele* só pode ser definido como a não-pessoa, o lugar de todos os referentes possíveis. Porque referencialmente pode ser tudo e interacionalmente é só potencialidade, o lugar do *ele*, do ponto de vista da enunciação, não tem uma especificidade própria⁸. Esta carência de especificidade leva, paradoxalmente, a uma saturação, cuja conseqüência é a

imobilidade, a fixidez. Se se pensa, por um lado, na descrição tradicional (e “espontânea”) da situação enunciativa, observa-se que esta é definida a partir de três “componentes básicos”: alguém que “fala” (seja denominado sujeito falante, locutor, enunciador, etc. segundo as teorias), alguém a quem se “fala” (ouvinte, alocutário, destinatário, etc.) e o “falado” (emissão, enunciado, ato de fala, etc.). Por outro lado apresentam-se três “espaços”: o lugar da 1ª pessoa, o lugar da 2ª pessoa e o lugar da 3ª pessoa. O *eu* falante localiza-se no lugar da 1ª pessoa, o *tu* alvo no lugar da 2ª, o *ele*, enquanto locutor-interlocutor potencial, alinha-se junto com o *eu* ou o *tu* segundo o caso (nós inclusivo ou exclusivo), e enquanto referente “ilimitado” ocupa o lugar da 3ª pessoa não-pessoa. Três “componentes”, três “espaços”, sistema saturado e portanto fixo. Quanto mais, haveria, na dinâmica dialógica, reversibilidade, ou, na multiplicidade da polifonia, justaposição, mas nunca circulação.

Como superar o impasse, como abrir a teoria da enunciação a uma outra dimensão? Talvez trazendo à consideração as evidências de um outro campo. A lingüística esqueceu um princípio muito presente na literatura: aquele de que por trás de toda voz tem-se sempre um olhar que a sustenta. Não basta se perguntar quem fala, deve-se ainda saber de onde se está olhando. As vozes não fazem mais do que refletir e apagar ao mesmo tempo o complicado jogo de olhares entrecruzados que constroem a trama da enunciação.

A noção de perspectiva, de focalização, permite a abertura da teoria da enunciação à tridimensão, não só porque incorpora o lugar do *ele* ao jogo enunciativo, mas porque ao definir sua especificidade, desloca-se do centramento no conceito de voz para a dimensão dispersa do olhar.

2. EXIBICIONISMO E ESPELHOS

Abrir as reflexões sobre o funcionamento das instâncias enunciativas à dimensão do olhar implica passar da preocupação pela definição e caracterização das fontes enunciativas para a questão das perspectivas enunciativas (GUIMARÃES, 1995; 2002). Mas não se pode confundir esta reflexão sobre o “olhar” com uma abordagem de tipo semiótico da natureza do processo de percepção. Não é o processo de percepção (visão), mas **o complexo processo de categorização/conceitualização**

fundante do conhecimento, o que subjaz a noção de olhar aqui considerada.

Perspectiva e conhecimento estão estreitamente ligados; mais um princípio da literatura, esquecido pela lingüística. A onisciência é o resultado de uma perspectiva externa ilimitada, o narrador que vê tudo, sabe tudo. Na medida em que o narrador limita sua perspectiva à de uma das personagens, o seu conhecimento se restringe a uma porção limitada dos “fatos”. É nesta direção que vou definir perspectiva como **o lugar de subjetivação do real, como “mise en rapport” do real com o sujeito**. Assim definida, a noção de perspectiva reverte-se sobre si mesma superando os limites de sua definição enquanto categoria enunciativa e provocando com este movimento de (re)voltas sobre sua origem teórica, a implosão da teoria da enunciação na sua evidência lingüística. Será preciso percorrer este caminho de ida e volta, desenvolvendo primeiro a proposta das perspectivas enunciativas para depois revisá-la criticamente.

O que levou a iniciar este percurso foi a constatação das limitações formais das teorias da enunciação. Já aponte os “pontos cegos” dessas teorias como duas faltas: a falta do lugar do *ele*, entendido como um funcionamento específico diferente do lugar do *eu* e do *tu*; a falta de circulação produzida pela saturação do “sistema”, a relativa fixidez das instâncias enunciativas.

É preciso, então, criar um espaço vazio, um “ponto de fuga”, para dissolver a saturação permitindo o trânsito de um lugar ao outro e, ao mesmo tempo, definir o lugar do *ele* especificando o seu funcionamento. Para isso, proponho, neste trabalho, considerar a natureza autorreferencial da linguagem e, principalmente, a reflexividade da enunciação.

É longamente sabido que a teoria dos atos de fala e sua elaboração dentro de uma teoria da enunciação e dentro da semântica argumentativa baseia-se na noção de mostra reflexiva (cf. RECANATI, 1982): todo enunciado é um ato de linguagem e enquanto tal se reflete sobre si mesmo, oferecendo uma indicação sobre o ato que a sua enunciação realiza; em outras palavras, o enunciado mostra a sua enunciação e este mostrar faz parte do seu sentido (cf. DUCROT, 1984). “A lo que significa la oración hay que añadirle lo que el hecho de su enunciación muestra” (RECANATI, 1982). Observa-se que, nestas teorias, a autorreferencialidade da linguagem é trabalhada

ao nível do enunciado, sendo definida como a reflexão do enunciado sobre si mesmo: ele diz e ao mesmo tempo mostra seu dizer (sua enunciação). Exibicionismo e não reflexo, esta noção de reflexividade supõe um olhar externo ao enunciado, espectador da sua mostraçãõ: o *tu* da relação dialógica, o interlocutor a quem se dirige o enunciado. "El tomar en consideración el acontecimiento enunciativo es una condición sine qua non de la representación. El acontecimiento enunciativo debe ser identificado, primeramente, como un acto que manifiesta la intención que tiene un sujeto de comunicarse con otro sujeto mediante el reconocimiento por parte de éste último de tal intención, y luego, como un acto que consiste en la enunciación de una oración" (RECANATI, 1982). Mais uma vez, as imagens distorcidas provocadas por uma teoria bidimensional centrada no conceito de voz.

O espaço tridimensional que proponho para a teoria da enunciação surge da reflexão da enunciação (não do enunciado) sobre si mesma, e entendo essa reflexividade não como exibicionismo (como mostraçãõ) mas como reflexo especular, como divisão espelhada.

Considero que a enunciação se organiza em dois planos simultâneos e sobrepostos cujo ponto de convergência e dispersão é o lugar do *ele*. Um dos planos é o das relações dialógicas, o das perspectivas da interação: constitui-se da perspectiva do *eu*, a do *tu* e a do *ele interno* (tema ou objeto do discurso). O outro plano é o da reflexão especular do plano anterior a partir de uma perspectiva extraposta de um olhar observador: constitui-se da perspectiva do *ele externo* e das perspectivas do *eu* e do *tu* extrapostas, as que se projetam e sobrepõem sobre as perspectivas do *eu* e do *tu* do outro plano. O lugar do *ele* funciona como pivô articulando os dois planos. A distinção entre perspectiva interna e externa está dada pelo modo de focalização (cf. BAL, 1982). Há focalização interna quando os enunciados se apresentam de qualquer uma das perspectivas do plano das relações dialógicas na interação. Há focalização externa quando os enunciados se apresentam desde uma perspectiva extraposta (fora) do plano da interação. A passagem de uma focalização interna para uma externa está dada pelo lugar do *ele observador*. O olhar cria sempre uma distância em relação ao olhado, é sempre o olhar do outro. E essa distância cria um *excedente de visão*: o outro é o *ele* do

plano da reflexão, o *terceiro* em posição extraposta. "El que comprende se vuelve inevitablemente el tercero del diálogo, pero la posición dialógica de este tercero es una posición muy específica. Todo enunciado siempre tiene un destinatario cuya comprensión de respuesta es siempre buscada por el autor de la obra y es anticipada por él mismo. El destinatario es el segundo del diálogo. Pero además del destinatario, el autor del enunciado supone la existencia de un destinatario superior (el tercero) cuya comprensión de respuesta absolutamente justa prevé... Cada diálogo se efectúa de manera que si existiera un fondo de comprensión-respuesta de un tercero que presencie el diálogo en forma invisible y que esté por encima de todos los participantes del diálogo" (BAKHTIN, 1979/1982, p.318-319).

Contrariamente à reflexividade do enunciado que supõe um olhar externo a ele, a reflexividade da enunciação se fecha em si mesma, capturando essa perspectiva extraposta dentro dos planos da enunciação, deixando-a aprisionada no jogo especular da reflexão.

Pode-se agora definir a especificidade do lugar do *ele* na enunciação. É um lugar desdobrado, dividido, cindido numa focalização interna e uma externa, e é esta, sua especificidade, o que faz dele o pivô articulador dos planos da enunciação, o espaço que reverte/reflete a enunciação sobre si mesma, criando um lugar de observação, um espaço extraposto que permite a circulação dos olhares.

Assim, na enunciação dos enunciados, o olhar pode ficar fixo em alguma das perspectivas dos planos, pode circular de uma perspectiva a outra ou podem se sobrepor e convergir simultaneamente olhares de diferentes perspectivas. Este funcionamento enunciativo fundado na circulação do olhar por diferentes lugares de perspectiva leva a reformular criticamente as propostas enunciativas apresentadas acima. O conceito de voz (e as categorias a partir dele desenvolvidas), embora dê conta de importantes aspectos do sentido do enunciado, não basta para descrever/explicar a sua totalidade significativa. A noção de perspectiva propõe um funcionamento enunciativo que, sobrepondo-se ao baseado no conceito de voz, o revela em sua insuficiência, completando-o.

3. O JOGO DOS RELEVOS E DAS SOBREPOSIÇÕES

Uma revisão da teoria da enunciação como a proposta tem claramente conseqüências para a análise lingüística. O primeiro alvo atingido são os pronomes. As análises sintáticas usuais sobre anáfora e co-referência começam a ser questionadas, limitando-se o seu onipotente “poder explicativo”. A seguir, apresento brevemente uns poucos exemplos rapidamente examinados (cf. ZOPPI FONTANA, 1989).

a- Referência dos pronomes possessivos e co-referência anafórica do pronome indefinido (circulação de perspectivas).

Como identificar a referência do pronome objetivo “isso” numa interação como a seguinte:

A (dirigindo-se a B): - Pegue seu cavalo e coloque no seu zoológico azul. (1)

B (dirigindo-se a A): - Não alcanço. (2)

(dirigindo-se a C): - Pode fazer isso por mim? (3)

A análise mais generalizada do pronome “isso” o descreve como um caso de referência textual (HALLIDAY & HASAN, 1976). A frase “fazer isso” seria uma forma substituta pro-sintagma (KOCH e FÁVERO, 1983), onde “fazer” funciona como pro-forma verbal em substituição dos verbos (“pegue” e “coloque”) e o “isso” como pro-forma nominal em substituição dos complementos objetivo (“o seu cavalo”) e locativo (“no seu zoológico”). Explicitando a paráfrase contida na forma substituta: “Pode fazer isso por mim” equivale a “Pode pegar o seu cavalo e colocar no seu zoológico por mim”.

Porém esta análise da relação anafórica entre o enunciado (1) e o (3) não permite interpretar corretamente a referência dos pronomes possessivos implícitos no enunciado (3). Para ser corretamente interpretado o pedido realizado por B a C, deve se entender a referência dos possessivos como mantendo seu centramento na perspectiva de A (e portanto referindo a o cavalo e o zoológico de B). Mas para assumir o pedido de B e reagir em conseqüência, C deve ao mesmo tempo ocupar a perspectiva de B (donde se pode enunciar “Não alcanço”) e a sua própria (para se constituir no destinatário mediado do pedido original de A agora transferido por B). A representa a perspectiva do eu, B a do tu e C a do ele observador. Fica claro que só considerando este “jogo de relevos”

pelo qual a enunciação se organiza como um trânsito constante de uma perspectiva a outra, chega-se a explicar o funcionamento dos pronomes e a identificar seus referentes.

Uma situação ainda mais complexa apresenta-se no caso do discurso referido, no qual o desdobramento recursivo do plano enunciativo segundo as diferentes enunciações relatadas, desdobra as perspectivas, dificultando a interpretação dos pronomes. Num texto como:

*O curso Papo era isso mesmo: papo. Batiam papo que só vendo. O Pavão até gostou, naquele tempo o pensamento dele era normal, ele gostava de conversar, de ficar sabendo o que é que os outros achavam, de achar também uma porção de coisas. Só tinha um problema: ele não podia achar nada, tinha que ficar quieto escutando o pessoal falar. Se abria o bico ia de castigo; se pedia pra ir lá fora ia de castigo; se cochilava (o pessoal falava tanto que dava sono), acordavam ele pra ir de castigo.*¹⁰

Se se limita a análise a uma abordagem sintática tradicional, o *ele* em “ele não podia achar nada” e a elipse anafórica em “Ø se abria o bico”, “Ø se cochilava”, podem ser interpretados como formas co-referenciais cujo antecedente é “Pavão”. No entanto, uma análise enunciativa que leve em conta a circulação de perspectivas de um plano enunciativo ao outro (as diferentes instâncias do discurso referido) revela que, no caso do *ele* explícito (em “ele não podia achar nada”), o “trânsito” das relações referenciais representadas pelas formas pronominais que designam o Pavão percorre três lugares de perspectiva (a perspectiva dos professores, a do Pavão e a do narrador), enquanto que a forma elíptica (“Ø se abria o bico”, “Ø se cochilava”), percorre só dois (a perspectiva do Pavão e a do narrador) (cf. ZOPPI FONTANA, 1989). Esta circulação diferenciada no processo enunciativo permite distinguir e interpretar o funcionamento dos enunciados em discurso indireto livre, p.e.: “ele não podia achar nada”.

Até aqui se observou o funcionamento de circulação das perspectivas, mas como já foi apontado, além de circular, elas podem se sobrepor umas às outras convergindo na enunciação de um mesmo enunciado. Vou citar a análise de Waldman (1982) sobre uma micro-narrativa de Dalton Trevisan para exemplificar este funcionamento.

b- Referência dos pronomes nominais e possessivos (sobreposição de perspectivas)

Reconheço a expressão dolorosa: minha mulher que me olha ou minha mãe para o monstro do meu pai.

Nesse micro-conto, o *eu* que fala, implícito na expressão *reconheço*, mascara-se na sua passagem a objeto *me* e se perde no jogo da equivalência *eu=ele*, passando a *ele*, sem perder, no entanto, o status de *eu*. Mas trata-se de um *eu* que ilustra o código que o constitui e repete, seriado, compartimentado, pelas regras da repetição. (WALDMAN, op.cit., p. 26)

Poder-se-ia analisar esta micro-narrativa como realizada por um locutor que se representa no enunciado pelas marcas da 1ª pessoa.

Mas esta análise não dá conta do sentido de repetição e desdobramento apontados por Waldman. Ainda dentro do marco da teoria da enunciação poder-se-ia considerar o funcionamento argumentativo da conjunção *ou* e postular dois enunciadores que se justapõem no enunciado, cada um representando uma das situações descritas: a atual entre o *eu* e a sua mulher, e uma anterior entre o pai e a mãe do *eu*. Mas esses dois enunciadores justaporiam suas perspectivas, quando, na verdade, o que explica o efeito de repetição é considerar que há sobreposição e simultaneidade. O olhar do *eu* (locutor) converge com o do *ele observador* (o filho) permitindo o deslocamento para identificar a situação atual com a passada.

c- Formas de polidez (sobreposição de perspectivas).

As formas “atenuadoras” ou “de polidez” poderiam considerar-se também como resultado de um funcionamento enunciativo de sobreposição. Em Serrani (1986), citando Maingueneau aparece a seguinte análise do uso do futuro do pretérito nos pedidos:

Maingueneau relaciona este funcionamento atenuador das formas em *-ria* com o de eufemização operado pela utilização do imperfeito em vez do presente, ao provocar um efeito de desatualização do pedido por meio do deslocamento do presente da enunciação para um passado fictício. Dizer quero é querer efetivamente, ao passo que dizer queria é somente relatar esse desejo, dissociando sujeito de enunciação e sujeito de enunciado.

Retomando a análise, pode-se dizer que o deslocamento para um passado fictício se produz pela passagem de uma perspectiva do *eu* na interação à perspectiva do *ele observador* no plano da reflexão, desde onde se “relata” o pedido. Ambas perspectivas estão sobrepostas na enunciação do enunciado.

Jogo de relevos ou de sobreposições, viu-se como o funcionamento enunciativo das perspectivas leva a reconsiderar certas análises lingüísticas aceitas usualmente como evidentes. No entanto, fica por examinar o terceiro tipo de funcionamento enunciativo que é aquele no qual as perspectivas permanecem fixas e separadas. Vou-me ocupar principalmente do *efeito de distanciamento* produzido por enunciações realizadas a partir do lugar da 3ª pessoa, geralmente analisado como “ausência do locutor do enunciado” ou como mecanismo de ocultação. Esta revisão dos mecanismos de impessoalização obriga a andar de volta o caminho percorrido até aqui, retomando a definição inicial de perspectiva e revisando-a criticamente.

4. DO EFEITO DE DISTANCIAMENTO À ILUSÃO DE EXTERIORIDADE.

Um dos lugares comuns mais recorrentes na lingüística é aquele que liga inescapavelmente o uso da 3ª pessoa (pronominal e verbal) com um efeito de distanciamento do locutor com respeito a seu enunciado. Os mecanismos de impessoalização se inserem num paradigma maior de formas gramaticais que permitem a indeterminação na linguagem. Essas formas são “explicadas” geralmente em duas direções: como ausência do locutor ou como procedimento de ocultação. A primeira direção levou a estabelecer tipologias de discurso (distinção discurso-história, BENVENISTE, 1966, reelaborada por SIMONIN-GRUMBACH, 1983; descrição do discurso autoritário, p.e. LAVANDERA, 1985b); a segunda direção levou ao estudo do implícito, do não dito no dito (p.e. DUCROT, 1987; LAVANDERA, 1985a). Mas uma análise discursiva do funcionamento da indeterminação na linguagem mostra que a passagem da forma gramatical usada (3ª ps., nominalização, desfocalização, etc.) aos efeitos de sentido produzidos não é tão “transparente” e automática. Pode-se citar o trabalho de Serrani (1986) que prova que um mesmo elenco de formas gramaticais, todas elas

definidas lingüisticamente como recursos de distanciamento ou indeterminação, manifestam funcionamentos discursivos diferentes segundo as condições de produção dos discursos nos quais aparecem.

Por outra parte, a identificação (transparência) entre forma gramatical e efeito de sentido é tão forte nas teorias lingüísticas que levam a confundir o que é resultado do jogo enunciativo com o processo discursivo de constituição do sentido. Assim, se reduz o funcionamento ideologicamente determinado dos processos discursivos à mecânica do jogo enunciativo, achatando a espessura vertical do discurso numa tentativa por apagar a sua materialidade histórica. Faz-se necessário, então, distinguir teoricamente efeito de distanciamento e ilusão de exterioridade.

Vou definir efeito de distanciamento dentro do modelo proposto de perspectivas enunciativas como o jogo enunciativo pelo qual enuncia-se desde a perspectiva do ele observador mobilizando os dois planos enunciativos já descritos (o das relações dialógicas e o da reflexão). O enunciado é proferido a partir dessa perspectiva extraposta, seja com o "olhar" fixado nela ou de "trânsito" por ela (p.e. textos em 3º ps., recursos de indeterminação), seja com o "olhar" do ele observador se sobrepondo a uma outra perspectiva (p.e. a micro-narrativa de D. Trevisan). Em poucas palavras, o efeito de distanciamento é o resultado de enunciar desde uma perspectiva externa. Isto não significa uma posição "exterior" de sujeito. Aqui se revela fundamental a definição de reflexividade da enunciação como reflexo especular. Sendo que a perspectiva externa não é mais do que o lugar enunciativo que se localiza no plano da reflexão, ela fica aprisionada na enunciação, não podendo ser confundida com qualquer posição de sujeito discursivamente determinada.

Essa posição de sujeito produzida pela confrontação das formações discursivas nos processos discursivos é o que chamo de ilusão de exterioridade e seu funcionamento se caracteriza por apagar as diferenças materiais entre as diversas posições de sujeitos possíveis numa formação social dada num momento histórico determinado. É o ON dos provérbios analisados por Grésillon et Maingueneau (1984), o enunciador genérico considerado em Guimarães (1987). Estes autores escapam à horizontalidade da enunciação, se afastando da evidência do efeito de

distanciamento para considerar o funcionamento discursivo dessas formas de generalização.

Grésillon et Maingueneau, por exemplo, caracterizam o funcionamento dos provérbios do seguinte modo:

Dans un cadre polyphonique, on remarquera que le locuteur du proverbe en est aussi l'énonciateur, c'est-à-dire, il l'assume personnellement, mais il ne le fait qu'en s'effaçant derrière un autre énonciateur, "ON", qui est le véritable garant de la vérité du proverbe". p.113

Nos termos da distinção feita acima, eu diria que os provérbios são a manifestação dos processos discursivos que produzem a ilusão de exterioridade. Esses processos poderiam ser descritos como uma tentativa de controle da polissemia e por um apagamento da materialidade das posições de sujeito. O funcionamento discursivo da *ilusão de exterioridade* produz a simulação de uma ordem natural, necessária do sentido, frente à qual as diferentes posições de sujeito ficariam subsumidas como contingências irrelevantes. O sentido se apresenta como fixado na unicidade do que é necessário por natureza, legitimando, desta maneira, uma única posição de sujeito possível. Sendo um o sentido, seria o mesmo para qualquer posição, "qualquer um" poderia enunciar-lo, ou posto de uma outra maneira, o sentido precederia ao sujeito, sendo apresentadas como irrelevantes as diferenças entre os diferentes lugares de enunciação¹². Daí a denominação de *ilusão de exterioridade*: cria-se a ilusão de uma posição "exterior" ao processo de constituição do sentido. O caráter ilusório desta posição "exterior" se faz evidente quando se considera na análise o conceito de interdiscurso, definido por Courtine (1981) como segue:

C'est à partir de l'interdiscours que pourront être analysées les modalités de l'assujettissement. En effet, l'interdiscours est le lieu dans lequel se constituent, pour un sujet parlant produisant une séquence discursive dominée par une FD déterminée, les objets que ce sujet énonciateur s'approprie pour en faire les objets de son discours, ainsi que les articulations entre ces objets, par lesquels le sujet énonciateur va donner une cohérence à son propos dans l'intradiscours de la séquence discursive qu'il énonce.

Dado que a interdiscursividade é constitutiva nenhum discurso pode-se constituir «fora» do «processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada a incorporar elementos pre-construídos...provocando sua redefinição e redirecionamento...mas também provocando eventualmente o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos». (COURTINE et MARANDIN apud MAINGUENEAU, 1989).

Os procedimentos de controle da polissemia e de indistinação das posições de sujeito produzem como efeito o apagamento dos processos discursivos pelos quais toda formação discursiva define sua identidade se inscrevendo entre outras, num trabalho constante de delimitação de suas fronteiras em função dos embates da luta ideológica. Neste sentido é preciso entender a *ilusão de exterioridade* como um dos funcionamentos discursivos pelos quais uma formação discursiva se inscreve nessa luta, caracterizado pelo silenciamento e desconhecimento dos discursos outros com os quais ela se confronta no interdiscurso. Como diz Maingueneau (1989): “se um discurso parece indiferente à presença de outros é porque semanticamente lhe é crucial denegar o campo do qual depende e não porque poderia desenvolver-se fora dele” (p.122).

Voltando à análise dos provérbios, fica clara a necessidade de diferenciar efeito de distanciamento de ilusão de exterioridade. O ON impessoal, o deslocamento da enunciação a uma perspectiva externa generalizante não pode ser confundido com o funcionamento discursivo que chamei de ilusão de exterioridade e que acabo de descrever¹³. Uma confusão deste tipo subjaz ao conceito de “discurso sem bordas” (parole sans bord) de Authier (1981) que aparece no estudo do funcionamento discursivo das aspas. Nesse trabalho, as aspas são analisadas como as marcas do reencontro com um discurso outro, elas delimitam a zona dentro da qual, por um trabalho sobre as suas bordas, um discurso se constitui em relação a seu exterior. O discurso matemático é apresentado, pela autora, como um dos absolutos entre os que as aspas se equilibram: aquele do discurso sem bordas, do discurso que não tem exterior. Mas é preciso observar que o discurso matemático, constituído como linguagem formal, se baseia na unicidade e transparência do sentido (requisito fundamental da formalização). Poder-

se-ia considerar, então, que a falta de bordas não se deve à falta de um exterior mas, pelo contrário, ao fato de ele mesmo (o discurso matemático), enquanto produzido pelo funcionamento discursivo da ilusão de exterioridade, se situar imaginariamente nesse “exterior”. Desta maneira, embora na sua superfície lingüística aparecessem marcas de heterogeneidade mostrada (as aspas, p.e.), ele continuaria ainda “sem bordas”, desde que seja considerado no seu funcionamento discursivo e na sua particular relação com o interdiscurso que o constitui.

Deve-se mencionar ainda mais uma razão para distinguir entre *efeito de distanciamento* (jogo enunciativo) e *ilusão de exterioridade* (processos discursivos): há casos em que por causa de um deslocamento de perspectivas (efeito de distanciamento) ocorre um desdobramento da figura do locutor, sem que por isso, o discurso se inscreva no funcionamento da ilusão de exterioridade, por exemplo no seguinte texto:

He soportado cárceles, he soportado calumnias y he soportado infamias. Siempre puse el pecho, ninguno de mis amigos, ni peronistas ni no peronistas, puede decir que alguna vez Antonio Cafiero eligió la comodidad antes que su vocación de servicio. Pero este hombre que en este momento ocupa esta tremenda responsabilidad: la de haber generado en el Movimiento Justicialista la renovación,... se siente sumamente complacido de que algunas veces los dardos de la injuria traten de llegar a su persona. (Governador Cafiero, debate na TV, outubro 1987)

Pelo contrário, há casos em que os processos discursivos configuram-se no funcionamento da ilusão de exterioridade, mas não se observa nenhum efeito de distanciamento, p.e. o discurso político de cunho liberal que tipicamente se enuncia do lugar da racionalidade administrativa e do realismo político, lugares a partir dos quais se enuncia uma verdade auto-evidente, mas através de enunciados que, afetados pelo ethos democrático, se apresentam como representação de um **NÓS INCLUSIVO** que se confunde com o **TODOS** constitutivo da unidade imaginária da nação.

Todos debemos comprender que la paz que buscamos, la reconciliación que queremos, es el único camino que les queda a los argentinos para hacer el país que nos merecemos. (Presidente Alfonsín, 17-5-1984)

Com estas reflexões finaliza-se o percurso iniciado com o questionamento das teorias enunciativas e chega-se de volta ao ponto de partida (a noção de perspectiva) “com a experiência do caminho andado”.

5. A GUIA DE CONCLUSÃO

Neste trabalho apresentei uma proposta que visa modificar os pressupostos da teoria da enunciação e em seguida demonstrei a sua insuficiência. Simples impulso autodestrutivo do raciocínio dialético? Mais do que isso.

Por um lado, a análise enunciativa ganha plasticidade com as noções de perspectiva e de circulação e sobreposição descritas. Esta plasticidade a faz mais adequada como instrumento inicial de “entrada” no texto na análise dos processos discursivos.

Por outro lado, fica notório o achatamento discursivo das teorias da enunciação, o que leva a reconsiderar a noção de perspectiva para dotá-la de materialidade histórica. Isto só é possível articulando essa noção ao interdiscurso e se inscrevendo, desta maneira, decididamente na análise discursiva das posições de sujeito.

Neste sentido, trabalhos recentes de Guimarães (2002), que propõem estudar a enunciação a partir de uma Semântica do Acontecimento, sinalizam um percurso possível para o desenvolvimento de estudos nesta linha. Meu próprio trabalho sobre a relação entre lugares de enunciação e processos de subjetivação (cf. ZOPPI FONTANA, 2001b e 2002) aponta, também, um caminho possível, já percorrido em parte com a colaboração de um grupo de pesquisadores, cujos textos balizam trajetos sumamente instigantes.

Fica por conta do leitor prosseguir a exploração, avançando nas trilhas já traçadas ou se aventurando por novas sendas.

BIBLIOGRAFIAS

- ANSCOMBRE, J.J. org. (1995) *Théorie des Topoi*. Paris, Kimé.
- ANSCOMBRE, J.J. & O. DUCROT. (1994) *La argumentación en la lengua*. Madrid, Gredos.
- ARMENGAUD, . (1984) “Le locuteur en relation: vers un statut de co-énonciateurs”. In: *DRLAV* 30, p. 63-78.
- AUTHIER, J. (1981) Paroles tennes à distance. In: *Matérialités discursives*, Lille, Press Univesitaires, p. 127-142.
- (1984) Hétérogénéité(s) énonciative(s). In: *Langages* 73. p. 98-111.
- BAKHTIN, M. (1979). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. SP: Hucitec.
- (1981). *Problemas da Poética de Dostoievsky*. RJ: Forense.
- (1982). *Estética de la creación verbal*. México, SXXI.
- BAL, M. (1982). Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit. In: *Poetics Today* 3. p.107-127.
- BENVENISTE, E. (1976). *Problemas de Linguística General*. SP: Nacional/EDUSP.
- COURTINE, J. (1981). Analyse du discours politique. In: *Langages* 62. p.9-128.
- DUCROT, O. (1980). *Les mots du discours*. Paris: Minuit.
- (1987). *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes.
- (1989). Argumentação e “topoi” argumentativos. In: Guimarães, E. *História e sentido na linguagem*. Campinas: Pontes, p. 13-38.
- FIORIN, J.L. (1996) *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço, tempo*. São Paulo: Ática.
- GARCÍA NEGRONI, M.M. (1998). Argumentación y dinámica discursiva. Acerca de la Teoría de la Argumentación en la Lengua. In: *Signo & Seña*. Revista del Instituto de Lingüística. (9): 23-43 *Lengua, argumentación y polifonía*. Buenos Aires, Fac. De Filosofía y Letras/UBA,
- GRÉSILLON, A. ET D. MAINGUENEAU. (1984). Polyphonie, proverbe et détournement. In: *Langages* 73.
- GUIMARÃES, E. (1987) *Texto e Argumentação. Um Estudo de Conjuncões do Português*. Campinas: Pontes.



- _____. (1995). *Os limites dos sentidos*. Campinas: Pontes.
- _____. (2002). *Semântica do acontecimento*. Campinas: Pontes.
- HALLIDAY, M. & R. HASAN. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- JACQUES, F. (1983). La mise en communauté de l'énonciation. In: *Langages* 70. p. 47-72.
- KOCH, I. e L. FÁVERO. (1983). *Linguística textual: introdução*. SP: Cortez.
- LAVANDERA, B. (1985 a). Decir y aludir. Una propuesta metodológica. In: *Filología XX*, 2. p.21-31.
- _____. (1985 b). Hacia una tipología del discurso autoritario. In: *Plural* 5.
- MAINGUENEAU, D. (1989). *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes.
- MARTINS, E. (1984). A complexidade referencial do pronome *ele*. *Série Estudos*. Uberaba, (9): 15-29, Faculdades Integradas de Uberaba.
- _____. (1990). *Enunciação e diálogo*. Campinas: Editora da Unicamp.
- ORLANDI, E. (1987). *A Linguagem e seu Funcionamento*. Campinas: Pontes.
- PERELMAN, CH. ET OLBRECHTS-TYTECA, L. (1970). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruxelas, P.U.B.
- RECANATI, F. (1983). *La transparencia y la enunciación*. Bs. As., Hachette.
- SANTOS, M. de O. (2004). *O provérbio é um comprimido que anda de boca em boca: os sujeitos e os sentidos no espaço da enunciação proverbial*. Tese de doutorado. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP.
- SERRANI, S. (1986). As construções indeterminadoras enquanto recortes macrosintáticos do discurso. In: *O Histórico e o discursivo*. Uberaba, Série Estudos, 12.
- SIMONIN-GRUMBACH, J. (1983). Para uma Tipologia dos Discursos. In: R. Jakobson et al. *Língua, Discurso, Sociedade*. SP: Global.
- WALDMAN, B. (1982). *Do vampiro ao Cafajeste*. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan. SP: Hucitec; Curitiba: Sec. de Cultura e Esportes.
- ZOPPI FONTANA, M. (1989). El tercero excluído: de los exilios de la lengua. In: *Cadernos de Estudos da Linguagem*, (16): 75-96. Campinas: IEL/UNICAMP.
- _____. (1995a). Processos de Nomeação e Interpelação Política: O nós do discurso alfonsinista. In: *Cadernos do Instituto de Letras – UFRGS*, (13): 95-104. Porto alegre, Universidade Federal de rio Grande do Sul.
- _____. (1995b). O espanhol no espelho. In: *Anais do Encontro sobre Políticas Linguísticas, UFPR/1995*. Curitiba, UFPR/ AUGM Associação de Universidades Grupo Montevidéu, p.62-65.
- _____. (1997a). O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: Brait, B. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, p.115-127.
- _____. (1997b). *Cidadãos modernos. Discurso e representação política*. Campinas: Editora da Unicamp.
- _____. (2001a). Lugares de enunciação e discurso. In: *Boletim da ABRALIN: II Congresso Internacional da Abralín; Fortaleza, 13 a 16 de março de 2001*. Número 26 especial. Fortaleza, Imprensa Unversitária/UFC, 2003, p.199-20.
- _____. (2001b). O discurso e seus diferentes aspectos. Mesa redonda no Seminário de pesquisa "Perfilando políticas e projetos". Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/Araraquara, novembro, 2001
- _____. (2002). Lugares de enunciação e discurso. In: *Leitura-Análise do Discurso. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística*. Nº. 23, jan/jun, 1999. Maceió, EDUFAL, p. 15-24.
- ZOPPI FONTANA, M. & M.M. GARCÍA NEGRONI. (1992). *Análisis lingüístico y discurso político. El poder de enunciar*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina

NOTAS

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística (UNICAMP)



como projeto de Doutorado em 1990. Desenvolvimentos posteriores foram realizados através de diversas publicações, entre elas: Zoppi-Fontana, 1992; 1995a; 1995b; 1997a; 1997b. Recentemente, por ocasião do II CONGRESSO Y V COLOQUIO DE LA ALED (Puebla-MX, out/03) e do COLOQUIO INTERNACIONAL MICHEL FOUCAUL, México D.F., fev/04), entrei em contato com pesquisadores mexicanos e franceses (D. Zaslavsky; E. Emilson; F. Castañón; M. E. Gómez; L. Berrucos; P. Charaudeau, entre outros) que integraram um projeto bilateral de pesquisa, destinado ao estudo de O TERCEIRO DO DISCURSO, cujos resultados serão publicados em breve. Os produtivos debates com estes pesquisadores e com a Profa. Dra. Maite Celada (DLM/USP) me convenceram da atualidade do tema, o que me levou a retomar aquelas reflexões iniciais, publicando esta versão ligeiramente modificada do texto original.

² Prof^a Dr^a de Semântica da Enunciação e Análise do Discurso/UNICAMP.

³ Benveniste propõe também a categoria de “ausência de pessoa”, cf. adiante.

⁴ Porém, é necessário destacar que Bakhtin (1979/1982) no seu artigo “Autor y personaje en la actividad literaria” trabalha explicitamente o lugar do terceiro propondo pensá-lo a partir da noção de “excedente de visão” e “posição extraposta”. No meu trabalho, redefino esse funcionamento como “ilusão de exterioridade”. Cf. adiante e também Zoppi-Fontana (1995a; 1995b; 1997a; 1997b).

⁵ Cf. as análises pragmáticas dos operadores argumentativos em Ducrot (1987)

⁶ Cf. Ducrot (1989); Anscombe (1995), entre outros.

⁷ Cf. García Negroni (1998), para uma apresentação crítica da evolução da definição da figura do enunciador na Teoria da Polifonia. A autora afirma que os enunciadores, definidos em um primeiro momento como agentes dos atos ilocucionários, foram mais tarde caracterizados como pontos de vista. Essa primeira definição da figura dos enunciadores ia, segundo a autora, contra o projeto de Anscombe & Ducrot (1994) de desinformatizar a Semântica, pois ao fazer dos enunciadores os responsáveis pelos atos

ilocucionários, reintroduzia-se o informativo no nível semântico mais profundo, dado que conforme Searle, o ato de fala contém um componente objetivo de natureza informativa, a saber, seu conteúdo proposicional.

⁸ Merece destaque aqui os trabalhos de Martins (1984; 1990) que desenvolvem uma reflexão original sobre o lugar do ele no diálogo.

⁹ Dados apresentados e analisados em aula pela Profa. Dra. Cláudia de Lemos (IEL/UNICAMP), durante os seus seminários de Pós-graduação em 1988 e 1989.

¹⁰ Fragmento de A casa da madrinha de Lygia Bojunga Nunes. Agradeço ao Prof. Dr. Valdir Barzotto a preciosa indicação deste texto.

¹¹ Guimarães (2002) propõe distinguir lugares de dizer de lugares de enunciação e articula ambas séries de figuras enunciativas ao funcionamento das posições de sujeito no interdiscurso.

¹² Santos (2004) aborda o funcionamento dos provérbios de forma original, deslocando produtivamente a reflexão do enunciado proverbial para a enunciação proverbial. A autora demonstra que a enunciação proverbial se atualiza mobilizando diferentes enunciadores coletivos particulares, a partir dos quais se produz como efeito um simulacro de verdade geral, compartilhada por todos.

¹³ Neste sentido, o trabalho de Santos (2004) é paradigmático, ao distinguir o efeito de verdade geral produzido pelo funcionamento da enunciação proverbial, do ponto de vista particular e restrito dos enunciadores coletivos a partir dos quais os provérbios são enunciados, enunciadores estes ideologicamente determinados pelas diversas posições de sujeito que se confrontam no interdiscurso.⁸

¹⁴ Sou grata a: Neuza Zattar, Ana Josefina Ferrari, Vera Regina Martins e Silva, J. Guillermo Milán Ramos, Águeda Cruz Borges, Lucimar Ferreira, Gislaine Pinto Ferreira, Lúcia Insaraulde, Ilka O. Mota, Mônica Oliveira Santos, Carmen H. Agustini, Edna A. S. Mello, Judite Albuquerque, Carlos F. Tenreiro, Érica Queiroz, Adriana Almeida e M. Virgínia Borges Amaral.

Aceito para publicação em 08/07/2004

PRINCIPAIS TRAÇOS GRAMATICAIS DA FALA DE ALTO ARAGUAIA/MT

Cássia Regina Tomanin¹

Resumo: Neste pequeno texto, que é parte da dissertação de mestrado “Fotografias da fala de Alto Araguaia-MT”, pretendemos estar mostrando os principais traços gramaticais da fala do município de Alto Araguaia, cidade mato-grossense que faz divisa com o município de Santa Rita do Araguaia, Estado de Goiás. A característica desta região é o grande contingente de migrantes sob o qual a cidade se fundou, que ocorreu também na maioria das cidades mato-grossenses, e acaba dando a cada região características lingüísticas peculiares.

Palavras-Chaves: conservação, fenômenos gramaticais, inovação, sistemático e variável.

Abstract: In this short text, which is part of a master’s degree dissertation “Pictures of the speech of Alto Araguaia-MT”, we intend to be showing the principal grammatical lines of the speech of the municipal district of Alto Araguaia, a town in the state of Mato Grosso, which borders the municipal district of Santa Rita do Araguaia in the state of Goiás. The characteristic of this area is a great number of migrants who have founded the city. That also happened in most of the cities in Mato Grosso, fact that gives to each region peculiar linguistic characteristics.

Key-Words: conservation, grammatical phenomena, innovation, systematic and variable.

I – INTRODUÇÃO

Este texto, que mostrará alguns fatos gramaticais da fala dos habitantes do município de Alto Araguaia, Estado de Mato Grosso, tem como principal objetivo estar contribuindo para o conhecimento efetivo do português brasileiro, conforme solicitou Amadeu Amaral há quase um século “Fala-se muito num dialeto brasileiro (...) entretanto, até hoje não se sabe ao certo em que consiste semelhante dialeção.” (AMARAL, 1920, p. 43).

Convém salientar que o Estado de Mato Grosso, possui uma imensa diversidade cultural e lingüística, diversidade esta que decorre, principalmente do movimento migratório que se processou diferentemente em cada região, entretanto sua extensão territorial, entre outros fatores, dificulta o conhecimento e divulgação de sua riqueza cultural. Assim, o caminho mais fácil e mais curto para a descrição da fala mato-grossense é a realização de pesquisas regionais que, ao se somarem, revelarão a identidade desse grande Estado.

As pesquisas lingüísticas em pequenas regiões são defendidas por Amaral, que acredita que esta forma de trabalho tem um papel muito importante em relação ao mapeamento do português brasileiro:

Teríamos assim um grande número de pequenas contribuições, restrictas em volume e em

pretensão, mas que na sua simplicidade modesta, escoreita e séria prestariam muito maior serviço do que certos trabalhos mais ou menos vastos. (AMARAL, 1920, p.15)

Assim, assumimos aqui que este trabalho representa mais um pequeno passo de uma longa caminhada que está por se fazer, até que se registrem as variedades lingüísticas existentes numa região tão vasta e tão diversificada.

Pretendemos também que este trabalho seja percebido não como conclusivo, mas sim, a etapa de um estudo maior, além de pretender ser um convite para novas pesquisas.

Antes de iniciarmos a descrição propriamente dita, passamos a breves informações sobre a região, o resumo de alguns estudos anteriores e sobre confecção da pesquisa.

Alto Araguaia - Localização:

Alto Araguaia localiza-se no extremo Sudeste do Estado de Mato Grosso, à margem esquerda do Araguaia, rio que constitui a fronteira natural com o Estado de Goiás. O município limita-se ao Norte com Araguinha, a Noroeste com Alto Garças, a Oeste com Itiquira, a Sudeste com Alto Taquari, a Leste com Santa Rita do Araguaia-GO, ao Sul com o Estado de Mato Grosso do Sul.

O município conta atualmente com uma área territorial de 5.538 Km². Dista aproximadamente 400 quilômetros da capital do Estado, Cuiabá, e



é atravessada pela BR 364, que cruza todo o território mato-grossense.

Alguns estudos anteriores:

Somente nos últimos dez anos as pesquisas lingüísticas começaram a se difundir no Estado de Mato Grosso. Até então, as pesquisas concentram-se em Cuiabá, não apenas por aquela região apresentar traços lingüísticos bastantes peculiares, mas também por ser a capital do Estado e ter lá instalada a UFMT- Universidade Federal do Estado de Mato Grosso, com todo o aparato técnico e pessoal necessário para a realização de trabalhos.

- *Subsídios para o estudo de dialetologia em Mato Grosso*, de Franklin Cassiano da Silva, de 1921, no qual o autor comenta os fatos fonéticos existentes na fala que ele denomina mato-grossense e explica que o mesmo existia em Portugal. O autor apresenta ainda alguns vocábulos e expressões consideradas típicas da localidade. No campo da sintaxe, o autor afirma que é idêntica à das outras regiões brasileiras.

- *Do Falar Cuiabano*, 1978, de Maria Francelina Ibrahim Drummond;

- *Variação fonológica na fala de Mato Grosso*, 1984, realizada por Maria Luiza C. Palma;

- *O linguajar cuiabano e outros estudos*, 1998, de autoria de Antônio Arruda - um estudo diacrônico sobre a evolução do falar típico de Cuiabá. Este trabalho foi reeditado por uma empresa privada (Grupo Gazeta) em 1995 e divulgado em todo o Estado, tendo assim se constituído numa das principais fontes de estudo sobre o falar cuiabano.

A recente expansão de cursos de graduação em Letras e cursos de Especialização em Língua Portuguesa promovida pela UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso-, em várias partes do Estado, tem propiciado o aparecimento de uma grande quantidade de trabalhos monográficos sobre as falas de vários municípios mato-grossenses.

Entre as monografias podemos citar:

- *A realização das variáveis /d/ e /t/ seguidas de /i/ na fala de migrantes sulistas de Nova Santa Helena*, de Luciney Rosa Sur Romão;

- *Variiedades lexicais no português de bairros urbanos de Colider-MT*, de Maria José Basso Marques;

- *Os falares sulistas e nordestinos em presença do falar barrabugrense*, de Lídia de Moraes Picoloto;

- *A substituição de [l] por [y]- Carlinda-MT*, de Elídia Barbosa Lima, entre tantos outros. São trabalhos incipientes que começam a revelar a pluralidade lingüística de Mato Grosso.

Encontra-se em fase de preparação o projeto *Atlas Lingüístico Diatópico e Diastrático de Mato Grosso*². Com tal pesquisa pretende-se mapear o português falado em todo o território mato-grossense.

Recentemente se realizaram algumas dissertações de mestrado que revelaram traços culturais e lingüísticos de várias regiões do Estado:

- *Vila Bela de Santíssima Trindade-MT: sua fala, seus cantos*, de José Leonildo Lima, (2000) procurou registrar a memória do povo vila-belense, a qual, segundo o autor, tem sobrevivido apenas pela tradição oral, além de tentar explicar a discutida origem da população.

- *Atitudes sociolingüísticas em Cáceres-MT – efeitos do processo migratório* (2000), Leila Salomão J. Bisinoto procurou avaliar as atitudes lingüísticas dos moradores de Cáceres, tanto dos nativos como daqueles que migraram para o município há algum tempo.

- *Dialetos em Contato: um estudo sobre atitudes lingüísticas* (2001), Edileusa Gimenez Moralis procurou verificar as atitudes dos falantes de Alto Araguaia-MT em relação a: 1- sua fala e a fala dos vários grupos de migrantes que vivem na comunidade há pelo menos trinta anos e 2- o papel que a linguagem desempenha na vida profissional dos indivíduos.

Em relação ao primeiro tópico, Moralis observou que, com exceção do baiano, os grupos avaliam positivamente sua própria fala e que o araguaense se identifica com o goiano “instituinto assim, ao falar araguaense um lugar de pertencimento e semelhança com o Estado de Goiás”. Em relação à fala dos outros grupos as opiniões divergem. Enquanto o araguaense avalia negativamente o falar gaúcho e positivamente o paulista, o goiano, ao contrário, avalia negativamente o falar paulista e positivamente o gaúcho. No tocante ao segundo tópico, ou seja, sobre o papel da linguagem, as atitudes dos falantes revelam que o papel da linguagem é o de manter a interlocução e as interações ocorrem, portanto, de acordo com os interesses de cada ocupação.

Um outro trabalho na área da sociolingüística realizado em Alto Araguaia é o *Programa de estudos sobre a variação lingüística no município de Alto Araguaia*, o qual verificou a concordância

entre verbo e sujeito de terceira pessoa do plural. A pesquisa mostra que o uso do padrão normativo é condicionado pela escolaridade e que as mulheres são menos conservadoras do que os homens, conforme observa Souza “contrariando os resultados de pesquisas anteriores, nossa pesquisa demonstrou que as mulheres foram mais propensas a não-aplicação da regra, em quase todos os tipos de verbo” (SOUZA, 1999, p.26).

Está em fase de finalização o projeto *Atlas Lingüístico da Região do Alto Araguaia*³, uma pesquisa dialetológica realizada na região do extremo Sul Mato-grossense.

A pesquisa:

Um trabalho que pretendesse descrever a realidade lingüística de uma região como a que estamos tratando aqui teria, obrigatoriamente, de considerar a diversidade local. Teria de ser organizado da mesma maneira que, segundo Brandão (1991), deveria ser feito o mapeamento do português falado no território brasileiro, ou seja:

teria de colocar lado a lado: executivos de grandes empresas, técnicos que manipulam o computador, operários de pequenas, médias e grandes indústrias; vaqueiros isolados em latifúndios; cortadores de cana; pescadores artesanais; plantadores de mandioca em humildes roças; pombeiros que comercializam pelo sertão, indígenas aculturados (BRANDÃO, 1991, p. 17)

Os nordestinos representam as primeiras levas que, juntamente com os mineiros, começaram a explorar os garimpos, graças aos quais se construiu o município.

O segundo grupo refere-se aos últimos migrantes a integrarem a comunidade araguaieense; são os gaúchos que chegaram a região depois da década de 70 do século passado.

Esses dois grupos representam também os dois extremos sociais de Alto Araguaia. Os gaúchos vieram para a região com a condição facilitada de compras de grandes porções de terras, são hoje os grandes latifundiários, representantes políticos, proprietários do comércio, fazem parte da classe economicamente favorecida. Os nordestinos vieram para trabalhar em condições muitas vezes sub-humanas, nos antigos garimpos, constituem atualmente a classe trabalhadora.

Além da fala espontânea dos doze informantes acrescentou-se a gravação de momentos de fala das rádios locais, uma AM e outra FM, constituindo-se assim o *corpus* sobre o qual se processou a descrição da fala araguaieense.

Os fatores considerados para a seleção de informantes foram:

a- Naturalidade; b- Sexo; c- Idade e d- Escolaridade.

A distribuição se deu conforme se vê no quadro abaixo:

Naturalidade	AA		AG				AN	
Idade	+ 56	40/55	+- 30					
Escolaridade	Analf.	Escol. 1	Escol.2	Escol.3	Escol.2	Escol.3		
Sexo	H	M	H	M	H	M	H	M

Assim foi feito, colocamos “lado a lado”, como sugere Brandão, homens e mulheres, analfabetos e escolarizados, advogados, vendedores e trabalhadores braçais, descendentes dos fundadores do município e filhos de migrantes do último ciclo de desenvolvimento da cidade. Enfim, neste trabalho não procuramos adotar um recorte metodológico que pudesse abrandar a heterogeneidade característica da região; ao contrário, procuramos levar em conta tal diversidade, justamente por considerar que seja esta a peculiaridade da comunidade de Alto Araguaia.

Os grupos de migrantes escolhidos foram de nordestinos e de gaúchos.

Legenda:

AA = araguaieense filho de araguaieense

AG = filho de gaúcho

AN = filho de nordestino

Analf = analfabeto

Escol. 1 = até a 4.ª série do ensino fundamental

Escol. 2 = de 5.ª a 8.ª série do ensino fundamental

Escol. 3 = ensino médio e superior

H = homem

M = mulher

A seguir apresentaremos uma visão geral dos fatos morfo-sintáticos encontrados na fala

araguiense. Procuramos agrupar tais fenômenos colocando de um lado aqueles avaliados como conservação do português arcaico e de outro lado aqueles considerados brasileirismos, entre esses mostramos quais ocorrem de forma sistemática e quais se apresentam com alguma variação.

A medida em que apresentamos os fatos damos alguns exemplos coletados e comparamos com os mesmos fatos registrados em outras localidades brasileiras, aos quais tivemos acesso por meio dos clássicos Atlas lingüísticos já publicados, nas "Gramática do português falado", além de trabalhos regionais, como monografias e teses de mestrado e doutorado. Procuramos destacar ainda, num quadro ao final do texto, aqueles que são controlados pela variável externa escolaridade.

a - FENÔMENOS CONSERVADORES

a.1- sistemáticos

○ uso do **artigo antes de antropônimos**. Em várias regiões o fenômeno ocorre, em algumas localidades é variável, em outras não se usa o artigo em tal situação.

○ uso generalizado do artigo antes de nomes próprios no Brasil, ao lado do uso da mesma partícula antes do possessivo, representa para Silva (1996, p. 121-3) uma característica do português que o diferencia das demais línguas românicas. A autora ainda acrescenta que o fato de ser observada uma maior freqüência no uso do artigo no português europeu do século XV reforça a hipótese de ser este um traço de conservação no português brasileiro. (op. cit, p. 123).

Ex: (30) **a** Vanda, **a** llda, **u** Armiltu, **a** Paricida, **a** Vanessa i **a** Vânia (inf. AFS)

a.2- variáveis

- o verbo **ter** é amplamente utilizado com sentido **impessoal**. Esse fato é registrado em todas as classes sociais, em todas as regiões brasileiras, não reflete variação diastrática.

Chaves de Melo (1946, p. 84) explica que a substituição de *haver* por *ter* é uma "tendência latente" na língua-tronco, é a forma própria de "nosso linguajar plebeu".

Coutinho (1968, p.335) classifica tal substituição como um brasileirismo que se constitui num erro grave comum nas camadas populares.

Paul Teyssier (1997, p. 106) também admite que seja um brasileirismo, mas que não é percebido

como erro, é um brasileirismo que pertence à língua normal.

Ex: (74) *Eu quiria fazê um francês, italianu, aqui num **tem** (...) num **tem** cinema pra i, cê **tem** padarias aqui ... num **tem** docí differenti, num **tem** nada* (inf. GFE)

- o **pronome reto com função de objeto** é bastante freqüente na fala araguiense. Este fenômeno divide a opinião dos estudiosos, para alguns é uma conservação e para outros o fenômeno teria se originado em território brasileiro, sem significar continuidade do que foi verificado no português quinhentista. O pronome *ele(a)* é registrado tanto na fala inculta como na fala culta nas mais diversas regiões brasileiras.

Ex: (85) *peguei uma caranha grandi dimais (...) aí depois qui eu peguei **ela**, pegamu **ela** i pusemu **ela** dem du barcu.* (inf. NMR)

A **concordância nominal** divide as opiniões dos estudiosos.

Paul Teyssier (1997, p. 107) inclui a supressão da marca de plural dos nomes e adjetivos na lista dos brasileirismos vulgares, percebidos como incorretos, aliás, segundo o autor, mais incorreto do que o uso do pronome reto na função de objeto.

Naro & Scherre (1993), embora reconheçam que no Brasil tal fenômeno seja atribuído à influência do crioulo, sustentam a possibilidade de que nas línguas românicas já havia o "embrião" que apontava para a "uniformização morfológica".

Observando que dos vários estudos realizados no Brasil em torno desse tema, aqueles que têm como informantes pessoas de vários níveis de escolaridade verificam que essa regra é variável, podemos concluir que a escolaridade é o fator que mais influencia na aplicação da regra de concordância.

Ex: (113) *mais só qui ali, tá distorcenu **as coisa**.* (inf. NFE)

- A **concordância verbal** é realizada principalmente entre os escolarizados, embora entre esses, em algumas circunstâncias não ocorra. O tempo verbal e a distância entre o sujeito e o verbo atuam como condicionadores desta regra. Naro & Scherre (1993) consideram o apagamento da concordância em número um traço de conservação no PB. Os autores assumem que, em se admitindo que o fenômeno de desnasalização ocorre já em textos medievais e que o início do processo de não concordância

teve aí sua origem, a não concordância verbo-sujeito é um fenômeno que tem suas origens ainda na Europa.

Ex: (132) E- *Cadê u Hiltu i u Elinton?*
I – **ês safru, foi passιά** (inf. AMS)

- o uso do **artigo antes do possessivo** ocorre como uma variação livre, ou seja, não parece estar associada a qualquer fator lingüístico ou extralingüístico.

Teyssier (1997, 105) afirma que “o Brasil conserva a possibilidade de empregar os possessivos sem artigo em casos em que Portugal já não o faz; ex: “meu carro”. Esse fenômeno é, segundo o autor, pertencente à língua normal, ou seja, não é percebido como erro.

Ex: (42) **a** *minha mãe representa muito a fé* (inf. GMR)

B - FENÔMENOS INOVADORES

b.1. sistemáticos

- o uso do **oblíquo mim como sujeito em orações infinitivas**. Em todo o território nacional essa construção ocorre tanto na fala inculta quanto culta, em algumas regiões o fenômeno é variável.

Apesar de ser o fenômeno geral no país e ocorrer mesmo na fala culta, Paul Teyssier (1997, p. 105-7) classifica a ocorrência de *mim* como sujeito nas orações infinitivas como sendo um brasileiro pertencente a “registros sentidos como vulgares (ou incorretos)”.

Ex: (28) *pra mim* **contá** *uma história assim...* (inf. NME)

- as **relativas cortadoras** iniciadas exclusivamente pela conjunção **que** são a única forma de construção de orações relativas na fala araguaense. Em todas as regiões esse fenômeno é verificado, em algumas ocorre com pronome lembrete.

Tarallo (1989) classifica essa construção como uma inovação do português brasileiro.

Ex: (60) *são liçõis* **qui** *você podi aprendê alguma coisa* (inf. NFE)

- o pronome **te** referindo-se a **você** é o único que pode ser encontrado na fala araguaense. Em algumas regiões brasileiras alterna-se com o *lhe*.

Ex: (65) *quiria* **ti** *chamá pu* **cê** *vaijá cumigu* (Inf. AFS)

b.2-. variáveis

- o **apagamento do objeto** ocorre com bastante freqüência na fala araguaense. Ocorre entre os mais escolarizados e entre os poucos alfabetizados. É uma construção que tem sido registrada de forma crescente em várias regiões do país.

Ex: (97) *peguei uma caranha grandi dimais, i aligria, i luta pa trazê* **o** *nu barcu, i eu trussi* **o**, (inf. NMR)

Estudos recentes têm mostrado que esta construção é uma inovação do português brasileiro que se torna cada vez mais crescente em todas as regiões e classes sociais.

- o **apagamento do se** seja em função reflexiva, pronominal ou recíproca, ou ainda como índice de indeterminação do sujeito é um fato bastante freqüente entre os falantes de nossa comunidade. Parece ser uma variação livre, em um processo crescente, como ocorre em várias localidades brasileiras. Em algumas regiões o fenômeno não é registrado, em outras ocorre de forma sistemática.

Ex: (104) *a genti preocupa cum essas coisa* **né** (inf. GFR)

- a **colocação pronominal** é feita de forma exclusivamente **proclítica**, assim como ocorre na maioria das localidades brasileiras. Em algumas regiões a ênclise resiste em algumas expressões cristalizadas.

Teyssier (1997, p. 106) reconhece que construções proclíticas se constituem no fato sintático que mais distancia a fala brasileira da portuguesa atual. Há casos de próclise admissíveis no português europeu, como em “*João se levantou*”, mas a possibilidade de se iniciar uma frase com o pronome oblíquo é uma inovação brasileira.

Ex: (124) *mi identificu pelu um aspectu, porque* **as religiõis, as outras** *qui eu... assim, achei* **interessanti** (inf. NFE)

- o tempo verbal **futuro do presente** não ocorre na fala local; para se formar o futuro é utilizado o presente do Indicativo ou o verbo *ir* seguido do verbo principal. O **futuro do pretérito** é exclusivo dos escolarizados. O **presente do subjuntivo** é pouco freqüente entre o araguaenses, é geralmente substituído pelo presente do indicativo. O mesmo se verifica em

outras localidades brasileiras.

Ex: (203) *achu qui eu vô mudá daqui* (inf. AMI)

(215) E- *lá dentru você seria aceitu?*

I- *seria aceitu, só qui, eu num mi sintia bem* (inf.NME)

- para formar o **grau diminutivo** há duas regras na fala do araguiense: a- o acréscimo do sufixo *zinho* ao final de vocábulos oxítonos, como em *anelzinho, barzinho* e b- o acréscimo do sufixo *inho* ao final de vocábulos cuja última sílaba seja átona, como em *piquininha, istorinha*. Essas duas regras são verificadas em várias regiões brasileiras, exceto em algumas localidades nordestinas e da baixada cuiabana.

- os **períodos** podem ser **compostos** da maneira usual, ou seja, através de uma conjunção introduzindo cada oração ou simplesmente pela justaposição das orações, sem qualquer elemento conectivo.

Ex: (289) *pisô na bola, u pessual vai im cima né* (inf. NME).

- **nós** e **a gente** alternam-se na fala araguiense, tanto entre os menos escolarizados quanto na fala culta, na fala de mais jovens e dos mais velhos, dos filhos de nativos e dos filhos de migrantes. Apenas uma situação apresenta o uso sistemático do inovador *a gente* na fala dos escolarizados. É o que ocorre quando este termo tem função de sujeito em orações que apresentem verbo no tempo Pretérito do Subjuntivo, Futuro

do Pretérito ou Pretérito Perfeito.

Ex: (338) *eu leiu uma revista, vô pra casa, dô uma volta na avenida, travessa a ponti, vai pru Santa Rita, vai visitá otru istadu* (inf. GFE)

- o uso do **pronome tudo após o substantivo** ocorre com pouca freqüência na fala local, limitada à fala dos menos escolarizados. O fenômeno é verificado em várias localidades brasileiras.

Ex: (349) *us otus tudu tinha idu, menus nós* (inf. NMR)

- a topicalização com **pronome lembrete** é bastante freqüente entre os filhos de migrantes. Entre os filhos de nativos, que têm menos escolaridade e média de idade maior que os filhos de migrantes, o fato não ocorre. O fenômeno é encontrado em várias regiões brasileiras. Este fato merece destaque em nosso trabalho, pois pode estar significando a existência de dialetos em contato, por não ocorrer na fala dos filhos de araguienses nativos.

Ex:(355) *acreditu qui u ser humanu, eli tá consequinu distruí u qui Deus dexô pra eli*. (inf. NFE)

No quadro abaixo podemos visualizar o resumo, ou ter uma visão panorâmica dos fatos gramaticais registrados na fala araguiense:

Quadro 1- Classificação dos **Fenômenos Gramaticais**

Conservadores			Inovadores		
Sistemático		Variáveis	sistemático		Variáveis
* artigo antes de antropônimos		* verbo <i>ter</i> impessoal	* <i>mim</i> como sujeito		* <i>a gente</i> por <i>nós</i>
		* pronome reto com função de objeto	* relativas cortadoras		* pronome <i>tudo</i> após substantivo
		* ausência de marca de plural - nomes	* <i>te</i> em relação a <i>you</i>		* topicalização – pronome lembrete
		* ausência de marca de plural - verbos	* sufixo <i>inho</i> em vocábulos de final átono		* objeto nulo
		* artigo antes de possessivos	* futuro do presente composto		* apagamento do <i>se</i>
			*próclise		* construção de períodos compostos sem conectivos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fato de Alto Araguaia ter uma população bastante heterogênea, diversificada, coloca um problema para o pesquisador da área da dialetologia ou sociolingüística, ou seja, não podemos adotar um método, ou fazer um recorte metodológico que segregasse um grupo homogêneo, ou relativamente homogêneo. O recorte que fizemos possibilitou-nos observar e documentar a realidade lingüística de uma comunidade naturalmente heterogênea, que possui uma população diversificada, formada por indivíduos de origens diversas e seus descendentes. Segue-se então a dificuldade de caracterizar a comunidade. Como caracterizar a variedade lingüística de uma comunidade nova e diversificada? Será que tal comunidade possui uma fala característica? Qual a face dessa variedade?

Não há resposta definitiva. Pelo menos por enquanto. No passado, Alto Araguaia, após a migração original, de mineiros e baianos, isolou-se e permaneceu estagnada, em vários aspectos, por quase meio século. Da fala daquela época nada se sabe, não há registros. Após os anos 70, a população de Alto Araguaia foi alterada. Ao lado dos "primitivos" habitantes, surgiram outros. Os novos habitantes seriam nordestinos de vários Estados, paulistas, goianos e gaúchos.

Assim, o estudo da variedade lingüística de Alto Araguaia, para que possa retratar fielmente a fala da comunidade, deve levar em consideração sua natureza diversificada. O presente trabalho representa uma primeira abordagem da variedade da cidade, considerando a origem diversificada da atual população.

Por hora, o que se pode perceber é que não há, na variedade aqui descrita, qualquer peculiaridade que possa caracterizar a comunidade araguaense, qualquer marca lingüística que possa individualizá-la, diferenciá-la de outras comunidades lingüísticas brasileiras, ou seja, os fenômenos lingüísticos registrados aqui podem ser encontrados em outras partes do país. Exatamente como diz Celso Cunha (1975) quando explica que a migração interna no Brasil *produziu uma alteração profunda no tabuleiro lingüístico regional* e que por isso se deve considerar que

A inexistência de fronteiras dialetais definidas não implica a inexistência de dialetos, bem como os falares, não são coisas concretas, não correspondem a um território delimitado, no

qual se esgotam os seus múltiplos traços lingüísticos. Não há talvez dialeto ou falar que não tenha traços comuns a outros; porém o que dá fisionomia própria a cada um não são os caracteres isolados, que podem separá-lo ou aproximá-lo de dialetos ou falares contíguos ou distantes, mas o conjunto de traços que apresenta e que nenhum outro reproduz totalmente. (CUNHA, 1975, p.53)

Se levarmos em conta a afirmação de Coseriu (1973) de que entre língua e dialeto não há diferenças substanciais e que o comportamento de um é igual ao do outro, podemos aplicar às variedades lingüísticas a tese de Renato Mendonça (apud. TEIXEIRA, 1938, p. 26) de que *um contacto prolongado de duas línguas sempre produz em ambos fenômenos de osmose*.

Ao invés de uma marca lingüística individual temos em Alto Araguaia um conjunto de traços inovadores e conservadores que se combinam, alguns de forma variável, outros já (ou ainda?) estabilizados, que acaba por caracterizar a comunidade em questão, ou seja, percebe-se na fala araguaense traços que são encontrados em Minas Gerais, no Paraná, em Goiás, em Estados do Nordeste, enfim, Alto Araguaia congrega traços lingüísticos do português brasileiro de várias partes do país, mas combinados entre si de forma única, o que pode caracterizar a fala local.

Embora as variedades lingüísticas do Estado de Mato Grosso não estejam mapeadas, todo esse vasto território foi considerado por Nascentes (1953), um território incharacterístico e assim é reconhecido nacionalmente até hoje. Na verdade, Mato grosso é, como dito no início, um Estado onde predominam a diversidade e a pluralidade em variados aspectos sociais. Nessa vasta região, em matéria de pesquisa lingüística, praticamente tudo está por ser feito, razão pela qual não sabemos se a fala araguaense (agora uma entre as poucas que estão registradas) é igual, ou tem alguns pontos de convergência com a fala de outras localidades mato-grossenses. Convém salientar, contudo, que há vários municípios de pequeno porte com histórico parecido com o de Alto Araguaia, ou seja, são comunidades relativamente recentes formadas por migrantes de várias partes do país.

No vasto território mato-grossense, a única região que tem sua variedade descrita é a baixada cuiabana, que é o ponto "original" de Mato Grosso. Comparando a fala araguaense com a

daquela região, podemos assumir que há muitos pontos de divergência, seja no nível fonético, seja no nível gramatical. Na verdade, conforme se percebe em nossa descrição, há mais semelhanças entre a fala araguaense e a de outras regiões brasileiras do que entre esta e a capital do Estado da qual faz parte.

Assim já havia previsto Nascentes (1953) em sua divisão dialetal, na qual a região aqui tratada pertencia ao grupo sulista, temos a dizer que realmente, conforme mostramos no item A.6. as vogais [e] e [o] não se produzem de forma aberta, são fechadas ou alçadas, ou seja, [i] e [u] respectivamente, o que nos permite afirmar que, de acordo com o critério utilizado pelo estudioso, Alto Araguaia faz parte do grupo sulista.

Esta pesquisa também nos permite afirmar, como mencionado acima, que não se observa na fala local o predomínio de traços de quaisquer dos grupos migrantes existentes na região. Os traços fonéticos e gramaticais de gaúchos se misturam com os traços dos mineiros, dos baianos, dos paulistas, enfim, seja por maior expressão numérica ou por pertencer a um grupo social privilegiado, nenhum grupo impôs sua variedade lingüística em Alto Araguaia.

A única peculiaridade que registramos é a não ocorrência na fala dos filhos de nativos da topicalização com pronome lembrete. Esse fato, comum e freqüente em muitas localidades brasileiras, não faz parte da variedade que poderia ser considerada a "original" de Alto Araguaia, ou seja, pode significar uma marca dialetal, que distingue nativos filhos de migrantes.

Como um novo ciclo começa a acontecer na região, esta pesquisa que estamos agora concluindo deverá ser revista, ou complementada. Surgirão novos padrões lingüísticos na fala araguaense? Algumas mudanças já iniciadas estarão concluídas? A fala de determinado grupo se sobreporá às demais? O tempo nos dirá. E quando chegar esse tempo, se houver a vontade e a necessidade de se empreender um trabalho que tenha o objetivo de verificar dois momentos da fala desta comunidade, parafraseando Nascentes, dizemos que aqueles lingüistas serão *mais felizes do que nós, que nada encontramos do falar do primeiro e segundo ciclos de formação de Alto Araguaia.*

Os fenômenos lingüísticos que acabamos de registrar representam a fala araguaense. Esta é a **norma** ou "*la realización 'coletiva' del sistema, que contiene el sistema mismo y además, los*

elementos funcionalmente 'no-pertinentes' pero normales en el hablar de una comunidad" (COSERIU, 1973, p. 97) que acabam por definir o que é, ou melhor, como **está** o português falado em Alto Araguaia no início do século XXI.

BIBLIOGRAFIAS

AGUILERA, V. de A. *Aspectos lingüísticos da fala londrinense – esboço de um atlas lingüístico de Londrina.* . Dissertação de Mestrado, Assis-SP, UNESP, 1987.

_____. *Atlas lingüístico do Paraná.* Tese de Doutorado, Assis-SP, UNESP, 1995.

ALI, M S. *Gramática secundária e gramática histórica da língua portuguesa.* 3.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1964.

AMARAL, A. *O dialeto caipira.* São Paulo: Editora Anhembi Ltda, 1920.

ALENCAR, M. das G. de. *Estudo comparativo da sintaxe pronominal em São Paulo e Porto Alegre.* Dissertação de mestrado. UNICAMP, Campinas, 1998.

ALVAR, Manuel. *Estruturalismo, geografia lingüística y dialectologia atual.* Madrid: Gredos S/A, 1969.

ARAGÃO, M. do S. & MENEZES, C. *Atlas lingüístico da Paraíba.* Brasília: CNPq/UFPB, 1984.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 14724: informação e documentação – trabalhos acadêmicos: apresentação.* Rio de Janeiro, 2001.

BAGNO, M. *Dramática da língua portuguesa – tradição gramatical, mídia e exclusão social.* São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BISINOTO, L. S. J. *Atitudes sociolingüísticas em Cáceres-MT - efeitos do processo migratório.* Dissertação de Mestrado, Campinas- UNICAMP. 2000.

BRAGA, M. L. *A concordância de número no sintagma nominal no Triângulo Mineiro.*



- Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC, 1977.
- BRANDÃO, S. F. *A geografia lingüística no Brasil*. São Paulo: Ática, 1991.
- BUNSE, H. A.W. *Estudos de dialetologia no Rio Grande do Sul – problemas, métodos, resultados*. Rio Grande do Sul: Faculdade de Filosofia, 1969.
- _____. *São José do Norte – aspectos lingüístico-etnográficos do antigo município*. Porto Alegre-RS: Mercado Aberto, 1981.
- CÂMARA JR. J. M. *Dicionário de lingüística e gramática*. 17.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- _____. *Estrutura da língua portuguesa*. 21.ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CAMPOS, O. G.L.A.S. et al. A flexão modo-temporal no português culto do Brasil: formas de pretérito perfeito e imperfeito do indicativo. in.
- CASTILHO, A.T. & BASÍLIO, M. (org). *Gramática do português falado*. Vol IV- Estudos descritivos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CARDOSO, S.A.M. Tinha Nascentes razão? In. *Estudos lingüísticos e literários*. Nº 5. Salvador: EDUFBA. 1986. p.49-60.
- _____. (org). *Diversidade lingüística e ensino*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- CARVALHO, R. de C. *A concordância de número no sintagma nominal na fala urbana de Rio Branco*. Dissertação de mestrado. Campinas-UNICAMP, 1997.
- CASTILHO, A.T. de. O português do Brasil. in. ILARI, Rodolfo. *Lingüística românica*, São Paulo: Ática, 1992 (237).
- _____. A gramaticalização. In. *Estudos lingüísticos e literários*. Nº 19. Salvador: EDUFBA, 1997. p. 25-64.
- _____. *A língua falada no ensino do português*. São Paulo: Contexto, 1998.
- CASTILHO, A.T. & BASÍLIO, M. (org). (1996). *Gramática do português falado*. Vol IV- Estudos descritivos. Campinas: Editora da UNICAMP.
- CEGALLA, D. P. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Nacional, 1977.
- CHAMBERS, J.K. & TRUDGIL, P. (1980). *Dialectology*. 4.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- CORRÊA, V. R. *Oração relativa: o que se fala e o que se aprende no português do Brasil*. Tese de Doutorado. UNICAMP, Campinas, 1998.
- COUTINHO, I. de L. *Gramática histórica*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- COSERIU, E. *Teoría del lenguaje y lingüística general -cinco estudios-* 3.ed. Madrid: Gredos, 1973.
- _____. *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos, 1977.
- _____. (1921). *Sincronia, diacronia e história*. São Paulo: Editora da USP, 1979.
- CRUZ, M. L. S. da. *O falar de Odeleite*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.
- CUNHA, C. F. *Gramática da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: FENAME, 1972.
- _____. *Uma política do idioma*. 3. ed. (atualizada). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *Língua portuguesa e realidade brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. Conservação e inovação no português do Brasil. In: *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, 1986.
- CYRINO, S. M. L. *O objeto nulo no português do Brasil - um estudo sintático diacrônico*. Tese de Doutorado. UNICAMP, Campinas, 1994.
- DECAT, M. B. N. Construções de tópico em português: uma abordagem diacrônica à luz do encaixamento no sistema pronominal. In: TARALLO, F. *Fotografias sociolingüísticas*. São Paulo: Pontes, 1989.

- DRUMMOND, M. F. I. *Do falar cuiabano*. Cuiabá: Grupo Gazeta, 1978.
- DUARTE, M.E.L. Clítico acusativo, pronome lexical, e categoria vazia no português do Brasil. in. TARALLO, F. *Fotografias sociolingüísticas*. São Paulo: Pontes, 1989.
- ELIA, S. *Ensaio de filologia e lingüística*. 2.ed. Rio de Janeiro: GRIFO/MEC, 1975.
- FERREIRA, C. et al. *Atlas lingüístico de Sergipe*. Salvador: UFBA/ Instituto de Letras/Fundação Estadual de Cultura de Sergipe, 1987.
- _____. et al. *Diversidade do português do Brasil – estudos de dialectologia rural e outros*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 1986.
- FERREIRA, C. & CARDOSO, S.A.M. *A dialectologia no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.
- FREITAS, J. & ALBÁN, M.R. Nós ou a gente? In. *Estudos lingüísticos e literários*. n.º 05. Salvador: UFBA, 1986 (179-93)
- HOUAISS, A. *O português no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- HUBER, J. *Gramática do português antigo*. Lisboa: Fundação Galouste Gulbenkian, 1933.
- HUDSON, R.A. *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980
- IKEDA, S. N. *A função do pronome SE*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC, 1997.
- ILARI, R. et al. Os pronomes pessoais do português falado: roteiro para análise. In CASTILHO, A.T. & BASÍLIO, M. (org). *Gramática do português falado*. Vol IV- Estudos descritivos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- LABOV, W. *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- LEMLE, M. Heterogeneidade dialetal: um apelo à pesquisa. In *Tempo Brasileiro*, nº 53/54, Rio de Janeiro, 1978.
- LIMA, J. L. *Vila Bela de Santíssima Trindade: sua fala, seus cantos*. Dissertação de Mestrado, Campinas- UNICAMP, 2000.
- MATTOS E SILVA, R. V. *O português arcaico – morfologia e sintaxe*. São Paulo: Contexto, 1994.
- _____. *Contradições no ensino de português*. São Paulo: Contexto, 1997.
- _____. De fontes sócio-históricas para a história social da lingüística no Brasil. In: MATTOS E SILVA, R.V. (org). *Para a história do português brasileiro*. Vol. II. Tomo II. Primeiros estudos, 2001.
- MARROQUIM, M. *A língua do Nordeste*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- MELO, G. C. de. *A língua do Brasil*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- MONTEIRO, J. L. *Os pronomes pessoais no português brasileiro*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1991.
- MORAIS, M. Ap. C.R.T. *Do português clássico ao português europeu moderno: um estudo da cliticização e do movimento do verbo*. Tese de Doutorado. Campinas/UNICAMP, 1995.
- MORALIS, E. G. *Dialetos em contato – um estudo sobre atitudes lingüísticas*. Dissertação de Mestrado, Campinas- UNICAMP. 2001.
- MOTA, J. & CARDOSO. S.A.M. In FERREIRA, C. et. al. *Diversidade do português do Brasil – estudos de dialectologia rural e outros*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 1986.
- NARO, A. & SCHERRE, M.M.P. *Sobre as origens do português popular escrito do Brasil*. In. D.E.L.T.A, vol.09, nº especial, 1993, (437-54).
- NASCENTES, A. *Estudos filológicos*. Rio de Janeiro: Pedidos à Civilização Brasileira, 1939.
- _____. *O linguajar carioca*. 2.ed. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1953.
- _____. *O idioma nacional*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1965.
- NEVES. M.Helena de M. (org). *Gramática do português falado*. Vol VII- *Novos Estudos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.
- _____. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

- NUNES, J. Direção da cliticização, objeto nulo e pronome tônico na posição de objeto em português brasileiro. In: ROBERTS, I. & KATO, M. *Português brasileiro - uma viagem diacrônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- OLIVEIRA, M. A. *Variável lingüística: Conceituação, problemas de descrição gramatical e implicações para a construção de uma teoria gramatical*. In: D.E.L.T.A., Vol. 03, nº 01, São Paulo: Editora da PUC, 1987.
- OMENA, N.P. *Pronome pessoal de terceira pessoa*. Dissertação de Mestrado. PUC, Rio de Janeiro, 1978.
- PAGEL, D. F. Contribuição para o estudo das vogais finais inacentuadas em português. In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas (25), 1993 (85-99).
- PEZATTI, E.G. Estrutura argumental e fluxo de informação. In: KOCH, I.V.G. (Org.) *Gramática do português falado*. Vol.VI- Desenvolvimentos. Campinas – SP: Editora da UNICAMP/FAPESP, 1999.
- PONTES, E. *Estrutura do verbo no português coloquial*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- _____. *O tópico no português do Brasil*. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- RIBEIRO, J. *A língua nacional – notas aproveitáveis*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, s/d.
- ROBERTS, I. & KATO, M. *Português brasileiro - uma viagem diacrônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- ROBERTS, P. Speech communities. In: CLARK, Virginia P. ESCHHOLZ, Paul & ROSA, Alfred. F. (eds). *Language – introductory readings*. New York: St Martin's Press, 1994.
- SANTOS, I. P. Considerações sobre um atlas lingüístico da cidade de São Paulo. In: AGUILERA, V.A. (org.) *Diversidade fonética no Brasil*. Londrina: Editora da UEL, 1997.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- SILVA NETO, S. da. *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. 2.ed. (aumentada e revista pelo autor). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1963.
- SILVA, G. M. de O. Realização facultativa do artigo definido diante de possessivos e de patronímico. (121-45) In: SILVA, Giselle M. de O. e SCHERRE, M. Marta. P. (org). *Padrões sociolingüísticos – análise de fenômenos variáveis no português falado na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- TARALLO, F. *A pesquisa sociolingüística*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Fotografias sociolingüísticas*. São Paulo: Pontes, 1989.
- _____. & ALKMIM. *Falares crioulos - línguas em contato*. São Paulo: Ática, 1987.
- TEIXEIRA, J. de Ap. *O falar mineiro*. Separata da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, 1938
- TEYSSIER, P. *História da língua portuguesa*. São Paulo: Pontes, 1997.
- VEADO, R. M. de A. *Comportamento lingüístico do dialeto rural-MG*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/PROED, 1982.

NOTAS

¹ Professora Mestre da UNEMAT – Campus Universitário de Alto Araguaia.

² Esta pesquisa, com base no modelo de questionário do ALiB, será realizada em 22 municípios mato-grossenses, a saber: Alta Floresta, Alto Garças, Barra do Bugres, Barra do Garças, Cáceres, Canarana, Comodoro, Cuiabá, Juruena, Lucas do Rio Verde, Nova Xavantina, Paranatinga, Porto de Azevedo, Porto dos Gaúchos, Primavera do Leste, Rondonópolis, São Félix do Araguaia, São José do Xingu, Sinop, Tangará da Serra, Terra Nova do Norte e Vila Bela da Santíssima Trindade.

³ Esse projeto foi desenvolvido de 1998 a 2000. Consiste na confecção de um atlas lingüístico da região do alto Araguaia, a qual compreende os municípios de Alto Araguaia, Alto Garças, Alto Taquari, Araguaína, Itiquira, Ponte Branca e Ribeirãozinho.

Aceito para publicação em 08/07/2004



O ERRO ORTOGRÁFICO, A INTERVENÇÃO DO PROFESSOR E O LUGAR DA SOCIOLINGÜÍSTICA NO ENSINO-APRENDIZADO DA LÍNGUA MATERNA

Eliane Pereira Machado Soares¹

RESUMO: Neste trabalho apresentamos um conjunto de problemas ortográficos, em decorrência das interferências da fala, identificados em textos de alunos de 2ª série de 03 escolas públicas da região Sudeste do Pará. Procuramos ainda identificar, na prática pedagógica das professoras dessas séries, as formas de intervenção utilizadas para conduzir o aluno a superar os problemas apresentados em seus textos escritos, e, além disto, consideramos a importância da Sociolingüística para a compreensão desses problemas.

Palavras-chave: ensino-aprendizagem; escrita; fala; Sociolingüística.

ABSTRACT: In this work we present a set of spelling problems, due to speech interferences, identified in second grade students' texts in 03 private schools in the Southeast region of Pará. We have tried to identify in the teaching practice of the teachers in the above mentioned groups the ways of intervention used to lead the student to overcome the problems presented in their written texts. Besides that we have also considered the importance of Sociolinguistics for the understating of those problems.

KEY WORDS: teaching- learning, Writing ; speech, sociolinguistics.

1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, diversos estudos vêm demonstrando os principais problemas relacionados ao ensino-aprendizagem de língua materna. Tomando por base as considerações de Matencio (01), podemos dizer que esses problemas abarcam os seguintes aspectos: a variação lingüística; os conteúdos e práticas priorizados; o ensino de gramática; as atividades de leitura e de produção de texto; o trabalho com a oralidade e sua relação com a escrita; a formação dos professores e sua intermediação no processo de aprendizagem; as formas de interação entre professor e aluno. Em seu conjunto, todas essas abordagens não somente têm contribuído para a melhor compreensão das questões envolvidas no processo ensino-aprendizagem de língua materna, como também permitem a busca de novas práticas pedagógicas que tomem o aluno como o sujeito aprendiz desse processo.

De acordo com esta perspectiva, neste nosso trabalho, elaboramos a seguinte questão: quais são as dificuldades do aluno quanto à escrita, como forma de representação, considerando o conhecimento que tem da fala e a natureza dessa representação? Quais são os recursos, técnicas, as formas de intervenção utilizadas pelos professores para conduzir os alunos

à superação dessas dificuldades? A partir da análise de 40 textos escritos, produzidos por alunos de 2ª série, e da observação da prática pedagógica de 03 professoras da rede pública de ensino, fazemos uma série de considerações que poderão vir a contribuir, ainda que modestamente, para a reflexão e, quiçá, para a prática de ensino-aprendizagem de língua materna.

2. A Complexa Relação entre Fonemas e Grafemas e sua Interpretação em Textos Escritos de Alunos de 2ª série

As interferências da fala na escrita se caracterizam como uma das dificuldades do processo de aquisição desta última modalidade. Isto se explica pelas próprias características do sistema de escrita alfabética, que tem como princípio a representação dos sons da fala por meio de letras. Entretanto, este tipo de representação, pelo menos na maioria das línguas, não se dá de forma perfeita, do tipo "um para um". No caso específico de nosso sistema ortográfico, pode-se afirmar que sua natureza é sobretudo fonêmica e não fonética, de maneira que nem sempre uma letra corresponde a cada som efetivamente pronunciado.



Segundo Lemle (2002) essas relações são de três tipos: a) relação de um para um: cada letra corresponde ao seu som (p, b, t, d, f, v); b) relação de um para mais de um: o uso da letra depende do contexto da palavra (l, e); c) relação de concorrência: uso de mais de uma letra para representar o mesmo som (c,s; c,ç,ss; j,g; ch,x).

Kato (1993) resume as características do nosso sistema ortográfico em três aspectos: neutralização de diferenças fonéticas não significativas; representação de diferenças fonéticas significativas; regularidade ortográfica por motivações lexical e histórica; uso arbitrário de letras, do ponto de vista sincrônico.

A partir destas considerações, podemos prever aspectos mais específicos: há letras que não são efetivamente pronunciadas em nenhum dialeto, mas cuja presença tem valor fonológico (**canto** x **cato**; **tampa** x **tapa**); há letras que não são pronunciadas em nenhum dialeto, tendo valor histórico (**homem**); há sons que são representados por duas letras (**exceção**); uma única letra pode representar dois sons ao mesmo tempo (**tórax**); um mesmo som pode ser representado por letras diferentes (**caseiro**, **exato**, **cozer**); há sons que não são representados na escrita, só existindo na pronúncia (**ninguém** pronunciado **ninguéim**); há letras que não correspondem à pronúncia de determinadas variedades dialetais (**amor** x **amo**; **palha** x **palia** x **paia**; **banha** x **bãia**; **carro** x **carru**); o uso de acentuação é regido por regras da ortografia, não abrangendo todas as palavras e nem todas as situações de uso real de fala.

A aprendizagem dessas relações envolve tanto a compreensão de que a escrita não é espelho da fala quanto a compreensão de que a escrita é regida por convenções próprias, que nem sempre têm uma relação direta com a fala, como por exemplo o uso de letras maiúsculas e minúsculas.

O domínio dessas características é o que permite uma escrita correta, caso contrário as interferências da fala produzirão textos com problemas os mais variados, como podemos ver na análise que apresentamos a partir de 40 textos, produzidos por alunos de 2ª série de escolas públicas da zona urbana, de uma cidade do Sudeste do Pará.

2.1 Interferências da fala na escrita: principais problemas

2.1.1. Transcrição da fala em decorrência de variação dialetal e/ou de

pronúncia idêntica em contextos específicos:

- Troca de **e** por **i** e **o** por **u** contextos átonos e átonos finais de palavra: eumi (eu me), incima (em cima) nu meu (no meu) buneca (boneca); si (se), carru (carro).
- Redução de ditongo decrescente em contexto átono final: aniversaro (aniversário).
- Acréscimo de **i** em contexto final de palavra terminada em s ou z: meis (mês), paiz (paz);
- Acréscimo de **u** em contexto do tipo **oa**: lagoa (lagoa); boua (boa)
- Redução de ditongo decrescente em contexto intravocabular e final de palavra: apaxonei (apaixonei), resoveram (resolveram), ropa (roupa), pulsera (pulseira), azu (azul).
- Supressão de **r** em meio de palavra e em sílaba tônica final: revovi (revólver), sovete (sorvete), comvesando (conversando), culhe (colher), nada (nadar), caza (casar).
- Supressão de **m** e **n** em final de sílaba: quado (quando), ode (onde), sepre (sempre).
- Supressão de **nh** com e sem vocalização: gaia (ganhar), gaei (ganhei).
- Troca de **am** por **o** [u] em verbos na 3ª p.p. do pretérito perfeito do indicativo: vivero (viveram), ficaro (ficaram), foro (foram).
- Troca de **r** por **l** e vice-versa e supressão de **r**: galfo (garfo), bisicreta (bicicleta) outo (outro).
- Acréscimo de **a** em início ou final de palavra: asopra (soprar), mota (moto).
- Acréscimo de **i** em final de palavra terminada em s : dimaizi (dimais), mazi (mais).

2.1.2 Correspondência inadequada entre letras e sons em decorrência de pronúncia idêntica:

- Troca de **s** por **z** em contexto intervocálico: caza (casar), fasenda (fazenda).
- Confusão entre **s**, **ç**, **c** em início de sílaba: çabe (sabe), sidade (cidade), sena (cena).
- Troca de **r** por **rr**: rrobô (robô).
- Troca de **l** por **u** em final de sílaba: saugado (salgado), meu (mel) casau (casal).

2.1.3 Correspondência inadequada entre letras, e sons e letras em decorrência de aproximação articulatória entre sons:

- Troca de **v** por **f** e vice-versa: fez (vez), regiverante (refrigerante).
- Troca de **ch** por **j**: chá (já).
- Troca de **d** por **t** e vice-versa: toto (todo), esdava (estava).

d) Troca de **p** por **b** e vice-versa: cobos (copos), punitinha (bonitinha).

e) Troca de **m** por **n**: una (uma).

2.1.4 Falta de domínio de critério morfológico de colocação de espaços entre palavras:

a) Junção de vocábulos: vivefeliz (viver feliz), paraela (para ela), seconhese (se conhecer);

b) Segmentação indevida de palavras: a qui (aqui), em trega (entrega, A misade (amizade), comvida (convida), se para (separar).

2.1.5. Problemas de uso de recursos ortográficos com valores não-segmentais:

a) Uso de letras maiúsculas e minúsculas em contextos inadequados: Mais (mais),

Namorando (namorando), moreira (Moreira), luana (Luana).

b) Uso inadequado ou falta de uso de acentos gráficos: elé (ele), docê (doce), descartavel (descartável), romantica (romântica), sicasarão (se casaram), voltarán (voltaram) maça (maçã).

Como podemos verificar, as incorreções ortográficas cometidas pelas crianças estão relacionadas às interpretações que elas fazem do sistema de escrita e que são perfeitamente justificáveis, tendo em vista dois pontos: a pronúncia real dos sons representados pelas letras e a variação dialetal dos usuários da língua. Muitos dos problemas apresentados são inteiramente descritos e analisados em trabalhos sociolingüísticos e dialetológicos sobre a língua falada no Brasil.

Se observados estes pontos, os erros só podem ser assim considerados tendo em vista a natureza complexa da ortografia e não a pronúncia e as hipóteses decorrentes do conhecimento da fala. Como podemos perceber, a criança compreende a escrita a partir desse conhecimento, não somente fonético como também morfológico, a partir do qual ela cria generalizações corretas, porém não aplicáveis a todas as situações semelhantes.

Outro ponto a ser considerado é que a criança relaciona a escrita à fala a partir do princípio da biunivocidade, que é o princípio que orienta a alfabetização em uma etapa inicial, por uma questão de simplificação. Portanto, o que se pode inferir é que a passagem dessa primeira etapa, mais simples, para as etapas mais complexas não se dá de forma adequada, por consequência a criança continua por muito tempo trabalhando

com hipóteses primárias, por falta de uma didática apropriada aos problemas apresentados.

3. A Intervenção dos Professores e o Erro Ortográfico

Tendo em vista os aspectos que envolvem o aprendizado da escrita, o papel do professor deve ser o de conduzir o seu aluno gradativamente a superar suas hipóteses, baseadas no conhecimento da fala, para que possa dominar funcionamento da ortografia da língua. A partir da contribuição de vários autores, de diversas abordagens, podemos compreender que uma didática de língua materna adequada tem como princípio uma situação de aprendizagem na qual o aluno é o sujeito aprendiz, o que significa, em termos de prática, levar em consideração o conhecimento e a bagagem cultural do aluno.

Nesta perspectiva, é de se esperar que o professor intermedeie o processo favorecendo a interação e a participação do aluno no processo de ensino-aprendizagem. Essa intermediação leva em conta, dentre muitas outras reflexões teórico-metodológicas, que a língua falada se diferencia da escrita, em diversos aspectos. Sendo assim, exige-se do professor formas de intervenção nas quais se faça o uso de recursos e técnicas diferenciadas, de acordo com uma concepção de ensino da língua menos normativa e mais reflexiva.

Em nossas observações, tentamos identificar recursos e técnicas utilizadas por 03 professoras cujos alunos produziram os textos analisados anteriormente. Como demonstramos a seguir, as atividades desenvolvidas não são adequadas para a superação dos problemas apresentados pelos alunos, ao contrário, servem, na maioria das vezes, para limitar compreensão do aluno, ainda que não seja este o objetivo pretendido.

3.1 As Formas de Intervenção

3.1.1 Leitura com pronúncia artificial:

A preocupação de levar o aluno à escrita correta faz com que as professoras leiam, todo o tempo, de forma silabada, conseqüentemente as crianças também lêem silabando.

3.1.2 Atividades mecânicas de escrita e reescrita: os alunos realizam as seguintes tarefas: cópias de textos do livro didático ou do

quadro; anotam palavras ditadas e fazem redações de temas dados pelas professoras; respostas a exercícios de completar com palavras. Alguns exercícios para estimular a escrita são mal elaborados e, por vezes, apresentam, até mesmo, problemas ortográficos e gramaticais; algumas questões são ambíguas e geram interpretações confusas por parte das crianças. Na maior parte dessas atividades, o aluno é levado a ler ou a copiar textos, palavras ou frases descontextualizadas ou estranhas ao seu universo vocabular, sempre com finalidades normativo-gramaticais.

3.1.3 Atividades de leitura com finalidades “práticas”: a maior parte das leituras em sala é feita pelas professoras e apenas no início de cada aula. O aluno lê incidentalmente e apenas para realizar tarefas escritas, na maior parte, as respostas consistem em escrever palavras para preencher lacunas ou responder perguntas a partir do texto escrito. A leitura quando realizada pelo aluno é feita coletivamente, o que dificulta a identificação de problemas individuais da leitura.

3.1.4 Correção imediata sem reflexão: Toda a correção da pronúncia do aluno se dá por comparação com a forma escrita, assim como a correção da escrita se dá por comparação com a pronúncia artificial da professora. A correção por vezes é constrangedora, pois tanto discrimina a pronúncia quanto dá a forma escrita como óbvia. Os textos escritos pelos alunos não são retomados para se discutir os problemas ortográficos e gramaticais, os erros são apenas assinalados nos cadernos ou no quadro, nem sempre se fazendo a correção dos textos da maioria da turma.

3.1.5 Realização de tarefas individuais: com exceção da leitura coletiva, as demais tarefas são realizadas individualmente; a cooperação mútua é desestimulada por ser às vezes entendida como “cola”, como, por exemplo, em momentos de ditado de palavras. A competição é até mesmo instigada por meio de algumas atividades, como fazer “campeonato de ditado”, ganhando aqueles que vão ao quadro e escrevem corretamente maior número de palavras.

Os estudiosos que tratam sobre o ensino-aprendizagem de língua materna enfatizam a necessidade de se criar situações de ensino-aprendizagem nas quais os alunos sejam levados a refletir sobre os usos da linguagem, em diferentes níveis. Em nossa análise, pudemos constatar que alguns professores ainda se orientam por

concepções de língua e de ensino-aprendizagem tradicionais. Estas concepções se caracterizam por dois aspectos principais: a escrita é entendida como conhecimento dado e como estado “natural” da língua; na relação pedagógica, o aluno é visto como objeto de ensino e o professor como aquele que transmite conhecimentos.

Em termos de resultados, esta forma de conduzir o ensino-aprendizagem dificilmente levará o aluno a compreender, dentre outras formas de conhecimento, as relações entre escrita e fala. De fato, pode-se esperar que essas dificuldades se prolonguem muito além dos primeiros anos de aprendizagem.

4. Variação e Ensino: a Contribuição da Sociolingüística

A influência da Lingüística no ensino de língua materna se faz sentir já há algum tempo. A Lei 5.692/71, que reforma o ensino de 1º e 2º graus, alterada pela lei 7.044-82, art. 4º, parágrafo 3º, afirma que “no ensino de 1º. e 2º. graus, dar-se-á especial relevo ao estudo da língua nacional como instrumento de comunicação e como expressão da cultura brasileira” (grifo nosso). Mais recentemente, os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997) de Língua Portuguesa, sob a égide da LDB de 1996, estabelecem os objetivos do ensino de língua para as primeiras séries da Educação Fundamental com base, entre outras coisas, na pluralidade de discursos e nas variedades lingüísticas.

Logo, constata-se que o tema do ensino de língua materna tem sido constante dentro do curso de Letras, seja dentro da própria reflexão da Lingüística, a partir da década de 60, de forma indireta, poder-se-ia dizer, seja dentro da Lingüística Aplicada, a partir da década de 80. De qualquer forma, tanto o estudante de Letras quanto o estudante do curso Magistério têm de forma mais ou menos acentuada uma formação que remete a essas teorias. Além disso, cursos de curta duração e oficinas voltados para o ensino de língua também são norteados por essas concepções. Geraldi (1996, p. 54) faz a seguinte consideração:

A partir da década de 1980, ao mesmo tempo em que no interior de programas de pesquisa uma concepção nova de linguagem instaurava-se – especialmente na lingüística textual, na análise do discurso e na sociolingüística -,

muitos professores universitários brasileiros passam a articular suas reflexões teóricas a propostas alternativas de ensino de língua materna.

O potencial formativo da Lingüística é descrito por Geraldi (1996) considerando alguns fenômenos usualmente refletidos na disciplina: todas as modalidades faladas e escritas gozam de privilégios estéticos diferentes e têm importância para a vida prática; a fala não é plenamente representada na escrita; a análise da estrutura da língua deve ser feita em cada nível de forma relativamente independente (fonológico, morfológico, sintático, semântico, pragmático) nos quais as hipóteses sejam formuladas e justificadas inicialmente; a linguagem é um instrumento pelo qual os indivíduos criam e transformam situações.

Dentre as várias sub-áreas que contribuem para as concepções mencionadas, encontra-se a Sociolingüística. A importância desta disciplina relaciona-se não somente ao seu objeto de estudo - varo lingüística - mas, sobretudo por relacionar os fenômenos lingüísticos variáveis aos fatores de ordem social que os condicionam. Esta abordagem permite compreender que as línguas mudam, no tempo e no espaço social, não sendo, portanto, algo estático e neutro às ações, situações e atitudes dos sujeitos falantes. Noutras palavras, permite compreender de modo irrefutável que as diferentes formas de se dizer a mesma coisa estão profundamente ligadas à própria diferenciação social.

A preocupação em relacionar as descobertas da Sociolingüística ao ensino-aprendizagem da língua materna tem sido uma preocupação desde os trabalhos iniciais do estudioso americano William Labov, considerado o precursor da Teoria da Variação. Em um artigo publicado em 1965, "Stages in the Acquisition of Standard English", ele apresenta um modelo de aquisição, pelo adolescente, dos padrões lingüísticos considerados de prestígio falado por adultos. Labov também discute a deficiência da escola em viabilizar as mesmas condições de aprendizado desses padrões às crianças de classe menos favorecida em comparação com crianças de classes favorecidas economicamente. Em outro trabalho de 1972, "Language in the Inner City", ele demonstra que o fracasso escolar de pessoas de minorias étnicas, desfavorecidas economicamente não resultava de deficiência lingüística (falta de estímulo verbal; uso de formas

não-padrão) trazida de seu grupo social, como se acreditava, e sim por dificuldades da própria instituição escolar em lidar com as diferenças lingüísticas, priorizando apenas as formas consideradas padrão dominadas pelas crianças de classes favorecidas.

As descobertas de Labov sobre a sistematicidade, a coerência e a lógica dos dialetos não-padrão, falados por minorias, contribuíram profundamente, no campo teórico, para uma nova concepção da língua como objeto de ensino. No Brasil, com a introdução da teoria lingüística no universo acadêmico, a partir da década de 70 tem início a pesquisa sociolingüística sobre o português brasileiro e de suas diversidades dialetais regionais e sociais em todo o território nacional. Um trabalho pioneiro foi o Projeto NURC sobre a norma culta urbana falada em cinco grandes cidades brasileiras: Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Salvador. Pelos estudos realizados, descobriu-se que havia uma grande distância entre o que se entendia ser a norma culta ou o padrão nacional e a língua falada pelas camadas privilegiadas nessas diferentes regiões. Desde então, inúmeros trabalhos sociolingüísticos têm revelado a imensa variedade da língua portuguesa, conforme os diferentes estratos sociais e as diferentes regiões, a difusão e interpenetração dos dialetos regionais, além de ter demonstrado as diferenças estilísticas entre o texto oral e o texto escrito em relação ao uso lingüístico. Todos estas descobertas têm demonstrado que a existência de uma língua homogênea ou de uma norma culta nacional é fictícia, tendo servido tão somente para a discriminação dos falares e da disseminação da crença de que o *brasileiro não sabe falar a própria língua*.

Pode-se dizer que a partir da Sociolingüística novas concepções se tornaram correntes, pelo menos no campo teórico: o respeito e aceitação às variedades dialetais, a redefinição do conceito do certo e errado na grafia, a aceitação às diferenças entre o oral e o escrito, e a busca por um ensino que se aproxime da realidade lingüística da criança como forma de levá-la a dominar o dialeto padrão. No entanto, em que pese os reflexos dessas descobertas no nível institucional, como propõem os PCNs, seria ingênuo pensar que essas concepções tenham produzido mudanças substanciais que resultassem em práticas de ensino da língua baseadas na "dialogicidade, na mediação e na construção conjunta e polifônica de texto" (GERALDI, 1996,

p. 55), como se pôde perceber pelo tratamento dado aos problemas mencionados no tópico anterior.

De fato, o trabalho desenvolvido pelas professoras revela uma prática de ensino-aprendizagem que desconhece duas das maiores contribuições ao ensino de língua materna: o reconhecimento e a legitimação do saber lingüístico do aluno, de acordo com sua realidade lingüística, e o ensino-aprendizagem de língua materna a partir dos próprios textos orais e escritos produzidos pelos alunos como forma de conduzi-lo gradualmente ao domínio da ortografia e da variedade padrão. Por outro lado, uma interpretação errônea da questão da variação lingüística pode levar ao erro de se “ensinar variação” ao aluno ou de se fazer correções pouco produtivas do tipo “assim é a fala, na escrita é diferente”, o que ficaria restrito a momentos de atividades específicas de trabalho com a variação em sala de aula.

Tratar da variação não significa obviamente ensinar variação, o que seria um contra-senso, uma vez que o papel da escola é ensinar uma única variedade, a norma padrão da língua. Uma didática de língua materna que leve em conta a variação lingüística é, ao nosso ver, antes de tudo a adoção de uma nova concepção de língua por parte daquele que ensina, o que deve se refletir em sua prática como um todo, ou seja, tanto em suas opiniões sobre os usos lingüísticos, opiniões essas que se manifestarão em diversas instâncias do processo de ensino, quanto em atividades as mais variadas de leitura e escrita, nas quais o trato com a variação será inevitável. Portanto, tratar a variação não deve ser entendido como um momento de ensinar sobre diferentes modos de dizer, e sim considerar estes diferentes modos de dizer e seus reflexos na produção escrita e nos diferentes textos com os quais o aluno entra em contato como o ponto de partida para a reflexão e compreensão dos diversos aspectos que envolvem o fenômeno de variação: as adequações dos usos lingüísticos aos diversos contextos; as diferenças funcionais e formais entre o oral e o escrito; as diferenças entre falares regionais. Em suma, a compreensão da variação como inerente à língua, tendo em vista fatores internos e externos, e a conseqüente concepção do professor quanto ao fenômeno de variação, são os principais instrumentos para uma didática, por assim dizer, sociolingüística. É por meio dela que podemos pensar em alunos com maior domínio da escrita

ortográfica, da gramática padrão, bem como com maior consciência dos domínios dos usos lingüísticos, isto é, que saiba levar em conta as implicações sócio-culturais de determinado registro nas diversas instâncias públicas de uso da linguagem. Sobretudo, podemos pensar que este aluno estará preparado para não discriminar e difundir o preconceito lingüístico que atualmente grassa na sociedade em geral, graças sobretudo ao papel dos divulgadores da norma culta, a saber a escola e os meios de comunicação.

CONCLUSÃO

A partir da sistematização e análise de dificuldades ortográficas de alunos de 2^o. série e da observação do trabalho das professoras desses alunos, tentamos demonstrar que não há, por parte do professor, uma intervenção adequada para os problemas. Pelo contrário, busca-se tão somente inculcar a ortografia com atividades repetitivas, não significativas, sem qualquer relação com o conhecimento oral e as hipóteses levantadas pelos alunos, as quais estão, em sua maior parte, relacionadas ao conhecimento que eles têm da língua falada. Pareceu-nos que não somente faltam objetivos e planejamento adequados, como também conhecimentos básicos que possibilitem ao professor uma orientação segura para as dificuldades enfrentadas por seus alunos.

Além de outros saberes, entendemos que a falta de uma compreensão sociolingüística da língua seria de fundamental importância para o trabalho pedagógico, pois leva necessariamente à aquisição de outros saberes correlacionados e igualmente importantes para a compreensão do funcionamento da língua falada e escrita. No entanto, apesar das muitas descobertas dessa disciplina, não se percebe ainda, pelo menos não de forma sistemática, seus reflexos no campo pedagógico.

BIBLIOGRAFIAS

- CAGLIARI, Luis Carlos. *Alfabetização e Lingüística*. São Paulo: Scipione, 1996.
CARVALHO, Marlene. *Guia Prático do Alfabetizador*. São Paulo: Ática, 1994.

CONTINI JR. José. *A concepção do sistema alfabético por crianças em idade pré-escolar*. In: CUNHA, José Carlos. CUNHA, Myriam Crestian. (Org.) *Pragmática Lingüística e ensino-aprendizagem do português: reflexão e ação*. Pós-grad. UFPA, 2000.

FARACO, Carlos Alberto. *Escrita e Alfabetização*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 1997.

GERALDI, J. W. *Linguagem e ensino: exercícios de militância e divulgação*. São Paulo, 1996.

KATO, Mary (org.). *A concepção da escrita pela criança*. 2.ed. Campinas: Pontes, 1994.

LABOV, William. *Stages in the acquisition of standard English*. In: *Social dialects and language learning*. R. Shuy, Champaign, National Council of Teachers of English, 1965, p. 77-103.

LABOV, William. *Language in the inner city*. Philadelphia, University of Pensilvânia Press, 1972.

LEMLE, Miriam. *Guia Teórico do Alfabetizador*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1995.

MATENCIO, Maria de Lourdes Meirelles. *Estudo da Língua Falada e Aula de Língua Materna: uma abordagem processual da interação professor/aluno*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

MINISTÉRIO DA EDUCACAO E CULTURA. *Parâmetros Curriculares Nacionais-Língua Portuguesa*. MEC, 1997.

RAMOS, Jânia M. *O espaço da oralidade na sala de aula*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROJO, Roxane. *Alfabetização e Letramento*. São Paulo: Mercado das Letras, 1998.

NOTA

¹Professora Mestre de Sóciolingüística e Lingüística Românica do Colegiado de Letras do Sul e Sudeste do Pará/UFPA;

Aceito para publicação em 08/07/2004



LÍNGUA MATERNA OU MADRASTA?: a língua da escola e a variação lingüística

Águeda Aparecida da Cruz Borges¹

RESUMO: O texto *Língua Materna ou Madrasta? A língua da escola e a variação lingüística* propõem uma reflexão sobre a língua trabalhada na escola e a variação lingüística, com base nos *Subsídios à Proposta Curricular para o 2º Grau*, da Secretaria de Estado de Educação-Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas-UNICAMP, 1978-vol. IV. Abordamos alguns aspectos relacionados ao conceito de Norma, apontamos avanços no ensino de Língua Materna desde 1978-data do documento base-e sugerimos metas para um trabalho que considere, além da Língua de Prestígio, as variantes lingüísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino, Norma Culta, Variação Lingüística

ABSTRACT: The text *Língua Materna ou Madrasta? A língua da escola e a variação lingüística* has as a propose a reflection about the language that is taught in schools and the linguistic variation, based on *Subsídios à Proposta Curricular para o 2º Grau* da Secretaria de Estado de Educação-Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas-UNICAMP, 1978-vol.IV. We broach some aspects related to the Concept of Normative Language, we point the advances in the teaching of mother Language since 1978- date of the base document- and we suggest goals to a work that considers, beyond the Language of Prestige, the linguistic variants.

KEY-WORDS: Teaching, Normative Language, Linguistic Variation.

A discussão que propomos neste texto não é de hoje, mas continua atual: a **produção escrita na escola e o ensino da Língua Materna**.

Escrever um texto, em situação de sala de aula, ainda se reduz, em grande dimensão, à proposição ou mesmo imposição de um tema sobre o qual o aluno aplica conceitos e regras gramaticais já apresentadas pelo professor e supostamente aprendidas, fato que vem mantendo o ensino da língua numa visão tradicionalista e fragmentada. Currículos escolares separam em disciplinas distintas gramática e redação e, às vezes, acontece, numa confusão desinformada de se apresentar uma disciplina, também à parte, de Língua Portuguesa.

Para sustentar a reflexão, mesmo diante da significativa produção publicada nos últimos tempos sobre a contribuição da Sociolingüística nos estudos referentes ao ensino da língua materna, resolvemos recuperar um documento, o qual tivemos a oportunidade de estudar, e que consideramos relevante ao nosso propósito: os **Subsídios à Proposta Curricular de Língua Portuguesa Para o 2º grau** da Secretaria de Estado de Educação. Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas – UNICAMP. SP, 1978, Vol. IV.

Extraímos do documento algumas considerações em torno da norma lingüística, em 5 aspectos:

1. Conceito de norma;
2. Preconceito sobre a norma;
3. Norma e ideologia;
4. A constituição da norma culta do português brasileiro;
5. O ensino da variação lingüística e da norma culta.

Em relação ao primeiro aspecto: **Conceito de Norma**, parte-se do princípio de que há dois tipos de conceito: um amplo e um estrito. O primeiro (conceito amplo) corresponde à necessidade que um grupo social tem de assegurar a linguagem adulta, ou seja, a linguagem que é aceita nas relações de comunicação.

Um modo de processar essa seguridade, segundo o que consta na proposta, seria observar a criança, em situação de aprendizagem, quando ela tende a “simplificar” o sistema lingüístico em analogias do tipo “eu sabo”, “eu fazi”, não a pressionando a falar como o adulto, mas criando condições para que ela perceba a diferença, com base na linguagem aceita como padrão.

O segundo (conceito estrito) é o que se refere aos usos e aspirações da classe social de prestígio, determinados por razões políticas, econômicas e culturais. Cabe, aqui, explicitar que é a norma culta ou “pedagógica”, aquela que vem descrita em gramáticas e dicionários, daí ser chamada também de “norma gramatical ou prescritiva”, a que a escola prioriza.

Acrescenta-se à constituição do **conceito de norma** dois ingredientes básicos: o primeiro corresponde ao dialeto da classe de prestígio, chamado também de “norma objetiva”, “norma explícita” ou “padrão real”. O segundo é o que diz que a norma representa a atitude que o falante assume frente à forma como fala a classe social de prestígio.

Aquele que sabe, “pessoas de cultura”, espera que os outros possam melhorar sua execução lingüística e adequá-la de acordo com cada situação. Nesse caso “implícita”, “padrão social”.

O segundo aspecto: o **preconceito sobre a norma** recebe um tratamento com base em respostas dadas, por professores de primeiro grau, a um questionário apresentado pela equipe responsável pelos Subsídios.

Acompanhando a trilha dos autores, fizemos também uma entrevista com professores da mesma categoria e verificamos o que eles pensam, hoje, sobre o assunto. Identificamos os professores entrevistados pela equipe responsável pela elaboração dos Subsídios, em 1978 com **A**, e com **B** os entrevistados agora, maio de 2004, ou seja, 26 anos depois, e veja o resultado em alguns exemplos, quando se pergunta sobre o uso ou não da norma:

A- “a norma constitui o português correto; tudo que foge a norma representa um erro”.

B- “acho um horror, quem fala errado, para mim tem que corrigir”.

Não é nosso objetivo analisar as repostas dadas pelos professores, mas deixar que o leitor reflita sobre elas, considerando todas as discussões já realizadas, por exemplo, sobre a questão do **erro** e da **variação lingüística**, quando muitos estudiosos tomaram como investigação a língua e seu uso em contextos sociais.

Ainda, de acordo com a proposta eixo deste texto, o apagamento de uma modalidade em função de outra, é despersonalizador, leva o aluno a entrar em conflito com o meio em que vive. Além disso, é importante salientar que o prestígio social não é estável, pois pode mudar conforme o que ocorre em cada época.

Seguimos apresentando mais uma seqüência **A** e outra **B**, que respondem se há um português melhor que outro, dependendo do lugar onde é usado:

A-O bom português é aquele praticado em determinada região. Se compararmos Portugal ao Brasil, o português europeu é mais correto, basta ver como se colocam bem os pronomes por lá, e ainda se faz a concordância e se conjugam os verbos com perfeição. Agora, se ficarmos no Brasil, o melhor português é o do Rio de Janeiro. Ou o de São Luiz do Maranhão.

A - Mas é claro que o povo do Rio de Janeiro fala melhor do que o de Cuiabá... Também a gente fica aqui aonde o Judas perdeu as Botas e nem teve coragem de buscar.

Como podemos perceber nas respostas dos/as professores/as, a variedade sobre a qual comentam tende a ser da língua falada. Há um deslocamento do social para o geográfico, dessa forma precisaria se eleger normas padrões para cada região? Pensemos: como seria esse trabalho, uma vez sendo o nosso país tão extenso e diverso?

Na seqüência a pergunta se direciona à língua escrita, observemos o que se pensa, ainda:

A - O bom português é aquele exemplificado nas chamadas épocas de ouro da literatura. Os séculos clássicos. Depois dos clássicos veio a decadência da Língua Portuguesa.

B - Não tenho dúvida de que antigamente o português era mais culto, hoje se aceita tudo, qualquer escritorzinho publica e... tem muito professor, os novos, que só trabalham isso, tem aluno que não conhece um Machado de Assis.

Certas confusões podem ser detectadas nos enunciados. Uma delas remete a questão de que correto é o português escrito; outra é a que deixa pressuposto que o português culto é o de épocas passadas. Um outro equívoco se liga ao fato de estar dito, no mesmo trecho, que a língua entra em período de decadência, fica pior.

Bagno (2001), tratando do *Preconceito lingüístico*, coloca que vivemos uma forte tendência em combater as mais diversas formas de preconceito, resultados da ignorância, intolerância ou manipulação ideológica e que, infelizmente essa luta não tem afetado o *preconceito lingüístico* tão comum no modelo de sociedade em que vivemos. O autor acrescenta que contrariamente, ele vem sendo cultivado diariamente em programas de televisão, rádio, em colunas de jornais e revistas, em livros e manuais que pretendem ensinar o que é “certo” e o que é “errado”, não esquecendo do

modo como são usados os instrumentos tradicionais de ensino da língua: a gramática normativa, e os livros didáticos.

Em relação ao terceiro aspecto, **Norma e ideologia**, a abordagem é feita atribuindo os preconceitos descritos no aspecto anterior, ao fato da gramática normativa ter antecedido à lingüística, o que sustenta o ensino tradicionalista.

A partir de um levantamento de definições sobre norma, em algumas gramáticas, e verificando-se que tais definições manipulam critérios extralingüísticos os autores da proposta curricular que norteia a nossa discussão propõem algumas concepções para ajudar a entender o funcionamento da ideologia na norma:

a) **Concepção Estética** – uso de palavras como “elegância”, “beleza” e outras dessa natureza, para mostrar o entendimento sobre norma prescritiva.

b) **Concepção Estilista ou Aristocrática** – é a que leva em conta a oposição entre classes elevada X povo, no que diz respeito ao modo de falar. O que subjaz esta concepção, são sentimentos de estratificação social de “diferença” social.

c) **Concepção Purista** – é a que pressupõe que tudo o que já passou é melhor. O vocabulário de referência para os puristas é: “vernaculidade”, “tradição”, “os antigos”, “os clássicos”.

d) **Concepção Naturalista** – esta entende a língua como um ser vivo, que sente e que se maltratada é capaz de ameaçar a integridade nacional. Considera a correção lingüística como suporte do seu “desenvolvimento”, se não há a correção ocorre a “corrupção” da língua = uma “ofensa” à gramática. Acrescenta-se, ainda, que uma nação indiferente à correção gramatical “deteriora-se”, “estiola-se” “delinqüe”.

e) **Concepção Objetiva** – diferente das outras concepções expostas manipula, principalmente, critérios lingüísticos. Nela a língua culta é considerada somente como uma variedade a mais, que toma corpo, pelo prestígio.

O quarto aspecto apresentado que trata da **constituição da norma culta do português do Brasil** a remonta ao período colonial, quando a norma idiomática era de Portugal, principalmente em relação à literatura. Os escritores brasileiros tinham como público os portugueses, já que no Brasil o número de não alfabetizados era grande, as escolas poucas e

precárias.

As pessoas que dispunham de condições estudavam em Lisboa ou Coimbra, portanto era a **língua luso** que representava o **padrão**.

No percurso traçado o quadro só mudou após o modernismo, mas, mesmo assim, os escritores não ficaram livres da reação. A primeira afirmação de brasilidade de nossa linguagem foi promovida pelo Romantismo, mas os que cultivaram um português classicizante, ligados ao Parnasianismo e Simbolismo, reagiram contra.

Criou-se, nesse período, a Academia Brasileira de Letras que objetivava conservar o clássico, evitando os fatores de diversificação.

Nessa época Graça Aranha propõe a elaboração de um dicionário com vocábulos e expressões da linguagem corrente brasileira, sem portuguesismo, fato que motivou seu rompimento com a Academia.

Os modernistas seguem buscando o sentido brasileiro da língua portuguesa. O resultado dessa busca foi, primeiro, diminuir a distância entre língua falada e língua escrita literária, e depois elevar a categoria de estilo nacional em relação ao que era antes considerado erro ou ignorância de brasileiros – isso ligado ao estrato do personagem.

Estendeu-se também ao estrato do narrador, quando a linguagem coloquial entra na língua literária, contrariando as imposições da gramática prescritiva tradicional.

O quinto e último aspecto colocado: **O Ensino da Variação Lingüística e da Norma Culta**, o que nos motivou a percorrer o documento tem firmeza no registro de que desde o início da educação brasileira, as classes mais favorecidas são as privilegiadas.

Há um tempo atrás o estudo obrigatório era até a 8ª série, o secundário era freqüentado pelas pessoas de classe média alta, moradores da cidade e, que já tinham no seu uso cotidiano a norma culta.

Os livros didáticos, como ainda acontece atualmente, também eram destinados a essa classe.

A expansão dos alunos de 1º grau, nos últimos tempos, traz para a escola alunos de todos os tipos, de todos os grupos sociais.

Conforme o que demonstra o material estudado, essa diversidade de alunos, resultou num simples “abaixamento de nível”. Que não se leva em conta a mudança no dia-a-dia escolar, que os livros didáticos continuam os mesmos e

que os professores permanecem insensíveis à mudança dos alunos.

A preocupação em reapresentar essa discussão se pauta justamente nessa questão, como colocamos no início, tão antiga e tão nova.

Para dar mais vida ao ensino, nessa situação, nós propomos que se considere dois elementos básicos: o estudo da variação lingüística e o ensino da língua materna.

Por ser o Brasil formado de comunidades diferenciadas, a pesquisa sociológica e antropológica extrairia, desse campo diverso, elementos bastante ricos para o ensino da língua materna,

Aqui, existe um espaço fértil para a cultura popular, como por exemplo, a literatura de cordel e todas literaturas orais, que podem ser utilizadas em sala de aula, ampliando, dessa forma, o repertório lingüístico dos alunos.

Em relação ao ensino da norma, é necessário avaliar o material didático, o professor tem que estar em capacitação constante, procurar, num contexto diversificado, alternar, o que o aluno costuma usar, com a norma culta, dependendo da situação.

Com o intuito de contemplar o presente estudo, convém considerar os avanços que já houve desde 1978, quando foram elaborados os Subsídios e o quanto eles foram importantes para a promoção de visões mais amplas sobre o ensino da língua como, por exemplo, o que propõe Suassuna: (In: Valente, 2000, p. 193)² :

Faz-se necessário que a política educacional leve em conta no que tange a língua materna, o fenômeno da variação lingüística, **nós acrescentamos, além do que se propõe nos PCN's**, é preciso incorporar, aos processos e materiais pedagógicos, os diversos usos que se pode fazer da língua, como prática social que ela é.

Outros princípios ainda têm que ser considerados. Ensinar e aprender a produz textos não se limita ao uso de técnicas, nem regras, é preciso compreender por que e para que se escreve, que função tem a escrita no conjunto das demais práticas sociais.

À escola cabe garantir a historicidade do sistema lingüístico e dar ao ensino da língua escrita, que ela prima, um caráter dialógico, que resulte da interpretação/explicação das coisas do mundo.

Ou, em outras palavras, o processo

pedagógico deve criar condições/situações que levem os sujeitos a se apropriar do maior número possível de sistemas de referência por meio dos quais possa agir sobre/com os outros.

Nessa direção é que podemos situar o lugar da língua de prestígio, como mais uma outra possibilidade de compreensão/expressão, ao lado de tantas que a escola sempre deixou à margem.

Retomamos Suassuna (idem p.195) e elencamos algumas metas a serem perseguidas frente à realidade da variação lingüística, pedagogicamente:

- Superar a visão da língua como sistema homogêneo, e da gramática como descrição e julgamento definitivos sobre ela;
- Entender a dimensão social e cotidiana da prática lingüística;
- Compreender as condições sócio-históricas de constituição das variedades;
- Expor-se aos mais diferentes tipos de manifestação lingüística;
- Apreciar criticamente os diversos usos da linguagem e seus efeitos;
- Viver experiências que ampliem a competência na **lida** (grifo nosso) com as variedades,
- Fazer opções e seleções diante do conjunto do sistema lingüístico, em função dos contextos de interação;
- Expressar-se através dos mais diferentes registros.

E no sentido de enriquecer essa reflexão

Finalmente, para um ensino da língua materna, que pressuponha a variação lingüística conforme CASTILHO, o objetivo não é aprender a norma culta em vez do Português que se fala, mas sim, aprender a norma culta além do Português que se fala, ademais um pouco de bom senso, capacidade de observação e disposição para abrir mão de atitudes puristas em relação à língua só facilitará a nossa relação com ela e conseqüentemente com o outro.

BIBLIOGRAFIAS

BAGNO, Marcos. *O Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CASTILHO, A., GNERRE, M. & CAMACHO, R. (org). *Subsídios à Proposta Curricular de Língua Portuguesa Para o 2º grau* da Secretaria de Estado



de Educação. Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas – UNICAMP- SP, 1978, Vol.IV.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

LUFT, Celso Pedro. *Língua e Liberdade*. São Paulo, Ática, 1994.

ORLANDI, Eni (org.). *Política lingüística na América Latina*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988.

SUASSUNA, Lívia. Variação lingüística e Produção de texto-um estudo de caso, In: VALENTE, André. *Aulas de Português: perspectivas inovadoras*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

NOTAS

¹ Professora Mestre de Lingüística da UFMT/ICLMA- Instituto de Ciências e Letras do Médio Araguaia.

² In: VALENTE, André. **Aulas de Português: perspectivas inovadoras**. Vozes, Petrópolis: 2000)

Aceito para publicação em 08/07/2004

NEM RESPEITAR, NEM VALORIZAR, NEM ADEQUAR AS VARIEDADES LINGÜÍSTICAS

Valdir Heitor Barzotto¹

Resumo: Este trabalho insere-se na discussão que tem procurado, nos últimos anos, estabelecer relações entre as variedades lingüísticas e o ensino da Língua Portuguesa. Neste debate, são identificadas três vertentes que procuram dizer qual seria a melhor atitude a se tomar frente às variedades praticadas por estudantes de ensino fundamental e médio. Após uma breve reflexão sobre estas vertentes é feita uma outra proposta sobre o trabalho em sala.

Palavras chaves: variedades lingüísticas, ensino de língua, pesquisa.

ABSTRACT: This work is part of a discussion which has aimed to establish relations between the linguistic varieties and the teaching of the Portuguese language in the last years. In this debate three aspects that try to unveil which would be the best attitude to be chosen concerning the varieties practiced by elementary school and high school students are identified. After a short reflection about these aspects, another proposal about the classroom work is made.

KEY WORDS: linguistic varieties, language teaching, research.

O debate sobre as variedades lingüísticas da Língua Portuguesa e sua relação com o trabalho em sala da aula, empreendido nos últimos vinte anos, trouxe para as conversas cotidianas entre aqueles que se dedicam à pesquisa e ao ensino, bem como para sua produção escrita, pelo menos três verbos: *respeitar*, *valorizar* e *adequar*. Estes verbos são usados para propor atitudes consideradas corretas a serem adotadas frente às variedades praticadas pelos alunos do ensino fundamental e médio.

A partir da observação dos usos destes verbos nas falas cotidianas ou em textos acadêmicos pode-se perceber que praticamente configuram-se três vertentes, ou três variações de uma postura bastante semelhante. Vou apresentar a seguir minha reflexão sobre estas vertentes com ênfase nas implicações das direções argumentativas indicadas pelos verbos *respeitar*, *valorizar* e *adequar*.

Três são os objetivos que tenho perseguido ao refletir sobre este tema em aulas e palestras, e agora no presente texto:

1 - contribuir para o debate, fazendo inclusive uma outra proposta, sobre a relação entre as variedades lingüísticas e o ensino de Língua Portuguesa;

2 - chamar a atenção para a instauração de um senso comum imobilizante, oriundo das áreas dos diversos campos do conhecimento, como tenho feito em outros trabalhos; e,

3 - indicar que, em decorrência disso,

freqüentemente pesquisas sobre o ensino de Língua Portuguesa, reponsabilizam os professores, entre outras coisas, por suas atitudes frente às variedades dos alunos, devido a aplicação apressada e pouco refletida de postulados que se tornaram senso comum no interior dos campos do conhecimento em que foram produzidos.

Justifica-se, a meu ver, chamar a atenção para a necessidade de se analisar o problema da discriminação pela linguagem de um modo menos obediente às vertentes em circulação, porque o papel da pesquisa acadêmica não se limita apenas ao de aplicar as formulações já consolidadas aos fatos cotidianos, mas também de passar elas mesmas e seus pressupostos pelo crivo de considerações críticas.

Quando se trata de estudar a sala de aula de Língua Portuguesa, as formulações feitas no interior das vertentes consideradas aqui, como em tantas outras, têm sido mais uma vez usadas de modo a culpabilizar professores por suas atitudes frente às variedades dos alunos, como se estas atitudes fossem individuais e voluntárias e não se sustentassem também no conhecimento a que tiveram acesso em sua formação.

Começemos então pelo verbo *respeitar*, presente numa afirmação bastante corrente o *professor deve respeitar a variedade do aluno*.

Se até o início da década de 80 era possível falar tranquilamente em *respeitar* a variedade do aluno, hoje este verbo causa um certo



estranhamento. Depois da Constituição, de 1988, *Título I – Dos princípios Fundamentais, Art. 3º. Parágrafo IV – promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação*, é preciso fazer soar óbvia a necessidade de respeitar o outro. É também possível inferir a garantia de respeito no *Título II – Dos Direitos e Garantias Fundamentais*, tornando-se obsoleta a apelação para que se respeite alguém. Afinal, ninguém pode alegar ignorância da lei.

Além disso, depois de tanto debate sobre a necessidade e a importância de o Brasil assumir sua diversidade lingüística e cultural, já se pode tratar casos de desrespeito, que envolvam aspectos culturais, na delegacia mais próxima.

Assim, a insistência em reafirmar o dever de respeitar, mais parece uma aceitação pacífica da existência de desrespeito do que uma resistência ativa. Insisto, portanto, na necessidade de fazer torna-se óbvio o respeito.

Como meu interesse imediato recai sobre as manifestações cotidianas, das quais se podem depreender alguns posicionamentos sobre o que seria a melhor atitude frente às variedades lingüísticas, tomando os verbos relacionados às atitudes consideradas corretas em relação a elas, é pertinente consultar o dicionário Aurélio² para verificar os significados tidos como correntes na língua e suas implicações.

Vejamos os significados registrados neste dicionário para o verbo *respeitar*:

1. *tratar com reverência ou acatamento: venerar, honrar.* 2. *Ter medo de; temer, recear.* 3. *Tomar em consideração; ter em conta; atender a; considerar.* 4. *Seguir as determinações de; cumprir, observar, acatar.* 5. *Não causar dano a; poupar.* 6. *Fazer justiça a; dar apreço a; reconhecer.* 7. *suportar; aturar, admitir, tolerar.* 8. *Dizer respeito; referir-se, concernir, tocar.* 9. *Estar na direção; estar voltado; apontar.* 10. *Fazer-se respeitado; impor-se ao respeito de outrem; dar-se ao respeito.*

Para tornar óbvia a necessidade de respeito e não incorrer em hierarquizações sociais entre falantes, basta tomar a primeira possibilidade de significação expressa em 5, *Não causar dano a*.

O uso do verbo *respeitar* associado à variedade lingüística sem um exercício de estabelecimento de um contorno mais bem definido de seu significado pode resultar na criação de

uma ilusão de que todos os ouvintes ou leitores sabem em que acepção o termo está sendo tomado. Isso pode tornar o campo de significação bastante fluido e permitir a manutenção da discriminação de falantes. Tome-se como exemplo *suportar* e *aturar*, expressos em 7.

Geralmente as propostas de ensino calcadas na vertente que se sustenta no verbo *respeitar*, não fazem mais do que isso, *suportar, aturar* ou *tolerar*, já que atualmente tornou-se imperativa a idéia de tolerância, mas esclarecendo sempre que a variedade do falante é boa para o contexto restrito de seu grupo e não para a sociedade como um todo.

Outro verbo bastante usado, e que parece indicar outra vertente do pensamento sobre as variedades lingüísticas é *valorizar*, que, como o anterior, pressupõe hierarquia entre os falantes, como procuraremos demonstrar em seguida.

No dicionário Aurélio constam os seguintes significados para o verbo *valorizar*:

1. Dar valor ou valores a. 2. Aumentar o valor ou o préstimo de. 3. Aumentar o valor.

A utilização deste verbo manifesta a exigência de uma postura que permita ao seu usuário o reconhecimento de que algo tem pouco ou nenhum valor. O sujeito de *valorizar* coloca-se então numa posição tal que lhe permita *dar* ou *aumentar* o valor da variedade em questão. Ora, a existência desta postura, por si só, já implica numa desvalorização da variedade. A explicação de que é a sociedade que não valoriza e por isso pessoas conscientes teriam de fazê-lo, além de frágil, não resolve o problema.

É importante verificar que quem se propõe a valorizar, precisa assumir uma posição de onde possa fazê-lo, reconhecendo, em primeiro lugar uma falta de valor na variedade praticada pelo outro e elevando esse valor apoiando-se em sua capacidade de reconhecer essa falta, conferida pela imagem que faz de si. Isso é indicador de uma discriminação. Portanto, propor-se a valorizar a variedade lingüística praticada por outro falante exige reconhecer que a variedade do outro está desprovida de algum valor. Aquele que se a valorizar pode fazê-lo a partir do lugar eleito para si e para a sua variedade, necessariamente de maior valor.

Exigir que outro valorize, como se faz em recomendações para o ensino, é ainda duplamente

discriminatório, pois se coloca em lugar de maior prestígio, tanto com relação a uma variedade julga carecer de valorização, quanto com relação àquele que supostamente não sabe que tal variedade precisa ser valorizada. Implica reconhecer o pouco valor da variedade de um e da atitude de outro perante ela.

O terceiro verbo sobre o qual interessa falar aqui é *adequar*, que tem no dicionário Aurélio as seguintes indicações:

1. Tornar próprio, conveniente, oportuno; apropriar, adaptar. 2. Amoldar, acomodar, ajustar, apropriar. 3. Adaptar-se, amoldar-se; acomodar-se, ajustar-se.

Quem estudou lingüística provavelmente já ouviu a frase comumente usada para exemplificar a idéia de adequação: *é tão inadequado ir à igreja de biquíni quanto ir à praia de terno*.

Propor que as variedades lingüísticas sejam adequadas aos ambientes ou às situações de uso implica assumir também que o falante não deveria expandir a área de sua utilização além dos limites de circulação do seu grupo social. As propostas centradas na vertente que se apóia no verbo *adequar* também fazem o falante “conscientizar-se” de que o seu falar é bom para uso junto ao seu grupo, mas não para junto aos grupos diferentes do seu. O problema é que geralmente o grupo de referência, tomado como diferente do grupo do falante, é aquele composto por integrantes com mais tempo de escolarização e supostamente falante da variedade de prestígio.

Aquele que se propõe a ensinar o uso adequado da variedade também se coloca em um lugar tal de onde possa reconhecer a inadequação do outro e, deste lugar, reforça a idéia de inadequação no falante que não usa a variedade de prestígio.

O verbo *adequar*, como os outros, é questionável também pelo fato de propor um cerceamento sobre o uso de variedades que não gozem de prestígio na sociedade.

O trabalho pedagógico que se faz a partir desta vertente geralmente faz o movimento de partir da variedade de menor prestígio em direção à de maior prestígio. É aquele que é julgado inadequado que vai ser convocado a adequar-se, o que pode ser bastante discriminatório se tomarmos situações como as que usamos como exemplo a seguir.

Se alguém, com bom poder aquisitivo e um

elevado nível de escolaridade, usar a frase *dê-me três cafés* em um “buteco”, as conseqüências, se forem negativas, não vão além de ele ser considerado arrogante ou esnobe. No entanto, se alguém, de baixo poder aquisitivo e com pouca escolaridade, escrever numa carta, ou mesmo falar em uma entrevista, *Aí chapa, ruma um trampo pra mim aí*, pode acontecer algo mais grave com ele como não conseguir melhorar seu poder aquisitivo com o salário do emprego pretendido. De acordo com a vertente da adequação, ambos estariam inadequados, mas as conseqüências serão mais pesadas sobre o segundo.

Portanto, as três vertentes pressupõem que alguém se posicione em um lugar de melhor prestígio, tanto em relação às variedades, como em relação aos seus praticantes. Assim, elas não conseguem propor um deslocamento efetivo das posições discriminatórias.

Seja como for, é fundamental reconhecer os méritos das vertentes discutidas acima, entre os quais está a própria instauração do debate sobre as variedades lingüísticas e as diferentes atitudes que se pode tomar frente a elas, bem como o surgimento de trabalhos com o ensino de Língua Portuguesa bastante produtivos no que concerne à consideração das variedades em sala de aula.

Do mesmo modo que correram riscos aqueles que propuseram as atitudes frente às variedades lingüísticas calcadas nos verbos *respeitar*, *valorizar* e *adequar*, também eu tenho assumido meus riscos, expondo o que penso ser uma boa postura. Basicamente minha postura tem sido a que apresento a seguir.

Em minhas aulas de Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa, em cursos de formação continuada de professores e em outras oportunidades de manifestação pública sobre o tema, tenho defendido que se constitua uma vertente calcada no verbo *incorporar*.

Um trabalho em sala de aula, a partir desta postura, propiciaria um espaço de trabalho com as variedades praticadas pelos alunos, de modo que se pudesse explorar sua produtividade na comunicação diária, na consideração das identidades dos grupos sociais e na produção artística, tais como em letras de músicas, dramaturgia e outras manifestações literárias.

Tal proposta comporta uma discussão sobre o necessário rigor para trabalhar com qualquer variedade lingüística, afastando-se da equivocada afirmação de senso comum de que a *Lingüística*

aceita tudo e exigindo um bom conhecimento da Língua Portuguesa, entendida como sendo composta por um conjunto de variedades e não se confundindo com uma delas que goza de maior prestígio. Comporta também propostas de atividades específicas para desenvolvimento em sala de aula em que o aluno seja convocado a produzir lançando mão das variedades que conhecem.

Por exemplo, para tomar algo bastante corriqueiro, pode-se solicitar ao aluno a construção de uma narrativa em que os personagens sejam falantes de variedades diferentes. Isso vai exigir dele, e de seu professor, bastante cuidado com a pertinência do texto, pois uma personagem que usa uma forma do tipo "cumé qui nós faiz" dificilmente passaria a dizer "como é que nós fazemos", minutos depois, a não ser que o texto desse explicações bastante convincentes para que tal oscilação ocorresse.

Vejamos então o que é que o dicionário Aurélio registra como significados para o verbo *incorporar*:

1. dar forma corpórea a. 2. Admitir ou receber em corporação. 3. Reunir (diversas companhias mercantis) em uma só. 4. Juntar num só corpo; dar unidade a; reunir; 5. Realizar (o dono, o compromissário ou o titular de opção de venda de um terreno) contrato para construção de (edifício de apartamentos, lojas, etc.), em condomínio, começando logo a vender, em prestações, as futuras unidades. 6. Unir, reunir, juntar, em um só corpo ou um só todo. 7. Introduzir, embeber, imbuir. 8. Tomar corpo, encorpar, crescer. 9. tomar forma corpórea; materializar-se. 10 Entrar a fazer parte; ingressar. 11. reunir-se, juntar-se, congrega-se.

Em defesa de uma prática calcada no verbo *incorporar*, destaco e comento alguns dos significados presentes no dicionário que parecem bastante apropriados para o tipo de trabalho e de compreensão da língua que gostaria de ver efetivado.

Para que não se trabalhe apenas com fragmentos da língua portuguesa, fazendo uma única variedade tomar o lugar da língua, contribui bastante a idéia de *corpo* presente no verbo *incorporar* e indicado em 1. *dar forma corpórea a*. Este significado pode auxiliar a pensar metaforicamente em *corpo* da língua, composto por todas as suas variedades.

Por sua vez, o significado presente em 2. *Admitir ou receber em corporação*. permite que

se amenize os efeitos discriminatórios, pois os verbos *admitir* e *receber* parecem não comportar traços de significado ligados à falta de valor. Em se tratando de sala de aula, com estes verbos pode-se reconhecer que as variedades geralmente não são admitidas ou incorporadas como componente dos conteúdos de Língua Portuguesa ou como componente do que se considera Língua, geralmente reduzida a uma só variedade.

Admitindo-se ou recebendo-se as variedades na sala de aula, sem hierarquização ou valorização, respeita-se melhor a Constituição, pois evitam-se os danos causados por julgamentos negativos como o de atribuição de uma falta de valor ou de inadequação.

Tanto 3. *Reunir (diversas companhias mercantis) em uma só*. como 4. *Juntar num só corpo; dar unidade a; reunir*; ou 6. *Unir, reunir, juntar, em um só corpo ou um só todo*. corroboram a idéia de *corpo*, permitem pensar que a unidade da Língua Portuguesa é garantida pelas suas variedades.

Para concluir, como mais forte argumento em favor de uma vertente calcada no verbo *incorporar* apresento o exemplo dado no dicionário para os significados expostos em 7. *Introduzir, embeber, imbuir: Odor di femina: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-la em si próprio*. (Machado de Assis, *Várias Histórias*, p. 7)

BIBLIOGRAFIAS

Machado de Assis, J. M. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d.

FERREIRA, A. B. DE H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira, 1986.

NOTAS

¹ *Doutor em Lingüística pela UNICAMP, professor de Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa na Faculdade de Educação – USP. Professor dos Programa de Pós-graduação em Educação da FE/USP e em Lingüística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara.*

² *Por não apresentar interesse imediato ao tema tratado neste trabalho, citarei apenas os significados, deixando de lado todas as outras indicações típicas de dicionários, inclusive os exemplos, com exceção de um.*

Aceito para publicação em 08/07/2004



Lispector, Clarice. "A Imitação da Rosa", em *Laços de Família*. 9. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974. p.p. 35-58.

A primeira edição de *Laços de Família* é de 1960. O livro possui 13 contos, cujo título justifica-se pelo fato de que quase todos os contos tratam de personagens do ambiente familiar. No entanto, não são simples relações entre pais e filhos, marido e mulher ou parentes de forma em geral, mas são apresentadas situações do cotidiano que incitam profundas reflexões, focalizando de forma predominante à figura da mulher.

Na tentativa de reconstruir a problemática trabalhada por Lispector¹, esta resenha irá, portanto, centrar-se em um dos contos dessa coletânea, conto este que se intitula "A imitação da rosa".

O conto inicia fazendo menção à personagem protagonista, mas sem revelar o nome. A ênfase é dada, já desde o primeiro momento, à necessidade de busca pela perfeição, feita pela personagem ao longo da narrativa. Dá a impressão de que ela queria recuperar um tempo perdido, reviver coisas que há muito deixaram de ser vividas, como pode ser observado no fragmento: "Há quanto tempo não faziam isso?"

Notemos que nos primeiro e segundo parágrafos, o narrador preocupa-se em apresentar o marido, Armando, a quem a protagonista tende a concentrar toda sua ação psicológica, e os amigos, Carlota e João. Na verdade, Carlota e João teriam a função de colaborar na perspectiva que nutria em reviver um tempo passado, no qual ela teria abandonado a função de mulher-esposa e senhora do lar; "vendo enfim Armando esquecido da própria mulher",

A protagonista finalmente é nomeada, num momento singular, momento em que se olha no espelho: seu nome é Laura. O ato de olhar-se no espelho é introduzido pelo verbo "interromper". Ela interrompe a arrumação da penteadeira e olha-se no espelho. O olhar, o especular, o examinar, permite com que ela concretize o tempo decorrido, em que ficara suspensa no ar, na ação, no espaço, e, porque não, no próprio tempo. "Há quanto tempo?"

O tempo é posto como um aspecto distanciador, um longo período em que ela não

se afirmava como ser, em que não via Armando na função de marido, tal como quisera que fosse, em que não falava com Carlota sobre coisas de mulheres, em que não via Armando conversando com outro homem sobre coisas que se via nos jornais e que não se comportava como esposa. Nesse tempo suspenso no ar, que para ela não era perdido, pois poderia ser recuperável, está presente nos olhos a tristeza pelos filhos que não tivera, a mulher que não é mãe, que na concepção tradicional seria a mulher que não é essencialmente mulher.

O hábito de contar e re-contar fatos também dá idéia de tempo suspenso, estendido, um monótono que se estica e não acaba. "Você já contou isso mil vezes", ela se repetia e submetia as pessoas e essa repetição, sua vida era uma rotina e da rotina retirava subsídios de auto-afirmação, e, portanto, "todos os dias ela se cansava, todos os dias seu rosto decaía ao entardecer, e a noite então tinha a sua antiga finalidade, não era apenas a perfeita noite estrelada". Era um gosto pela rotina que um dia fora desprezado por Carlota.

Esse gosto pela rotina e pelo parar do tempo pode também ser visto no ato de arrumar as gavetas e desarrumá-las, para poder arrumá-las de novo, como se a voltar o ponteiro do relógio para que o tempo passado pudesse retornar, ou simplesmente retardá-lo, tal como fizera Penélope em *Odisséia* tecendo e des-tecendo a túnica mortuária. Assim como a rainha de Ítaca, Laura também se punha a espera do amado, num ato de agir e destruir a ação, para que o tempo permanecesse estático.

Laura ao ver sua imagem no espelho, considerando o tempo decorrido, não se identifica totalmente com ela, como quem estivesse numa autodescoberta. Vê detalhes que parece desconhecer, pois "seu rosto tinha uma graça doméstica", em que "tudo dava ao seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher". As marcas do tempo são vistas na pose de senhora e no rosto em que não mais via tanta juventude. Mas, "os olhos marrons, os cabelos marrons, a

pele morena e suave” a fazia ver que continuava a ser a mesma, apenas mais madura e alcançada por aquilo que um dia denominou de futuro. Podemos visualizar, portanto, uma concepção de tempo um tanto diferenciada. Parece-me que o ser é posto no tempo, sofre a ação deste, mas o recupera psicologicamente, através de lembranças e perspectivas de um futuro que esteja coagindo com o passado: afinal, Laura queria viver um futuro movido pelas lembranças pretéritas.

São intrigantes as cores utilizadas para constituir o retrato de Laura: o marrom e o moreno. São cores escuras, tal como obscura estava colocada a sua vida, as coisas que desejava fazer e o que poderia acontecer naquele momento. Os olhos e o vestido que colocaria eram marrons, a pele era morena. Da sombra saíra e na sombra permaneceria inconscientemente, o marrom, o escuro, enfim, o desconhecido e o anonimato. Era assim que d’ “aquela luz cega das enfermeiras” que voltava “à paz noturna da Tijuca, de volta a sua verdadeira vida”, ao abismo de sempre. Já a cor verde, que simbolicamente significa esperança, era vista por Laura como um meio de omissão, uma cor que ofuscava a verdade, pois “parecia que se tivesse olhos verdes, seria como não dissesse tudo ao marido”.

“Nunca fique com o estômago vazio”, assim dissera o médico para Laura. Mas, o que estava vazio era o seu coração. Nele reinava a incerteza, as angústias da insegurança, o que a fazia diariamente falir. “Não mais aquele ponto vazio e acordado e horripelantemente maravilhoso dentro de si”. Esse ponto vazio contempla as interrogações de sua existência, as dúvidas que a fazia estar sempre em busca de uma auto-afirmação. O seu espaço interior estava vazio. Ela precisava de amor, atenção, pessoas a sua volta, para perceber que existia.

Sobre o espaço, tudo se passa dentro da casa de Laura, particularmente na sala, onde permanece desde o início até a chegada de Armando, como quem estivesse sentada a espera, somente a espera e nada mais.

Laura é uma personagem tão complexa que não se reconhece e nem é reconhecida pelo espaço que habita. Por isso, “sentou no sofá como se fosse uma visita na sua própria casa que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranquilidade de uma casa alheia”. Tratava-se com impessoalidade, e nisso, apesar das lembranças e da vontade em alcançar coisas

passadas, fica entreposto um estranhamento aparente entre ela e o espaço físico. O espaço físico é transformado pelo psicológico da personagem que o vê conforme necessita e pretende. Então, Laura transforma a sala de sua própria casa numa sala de espera, um espaço recuperado, mas que nunca voltaria a ser o mesmo. Daí o tom impessoal que insistia em usar: na verdade, ela se prostrava a espera de Armando, que ele a reconhecesse como mulher, que quebrasse aquela impessoalidade e a trouxesse de volta definitivamente ao mundo que sempre fora seu. Não é à toa que Laura chamava a si mesma de Laura, como se fosse uma terceira pessoa, era, pois, assim que se sentia, queria criar uma outra imagem de si, uma imagem que surpreendesse.

É incrível a capacidade que o narrador tem de se apropriar do interior das personagens. Consegue até adentrar no psicológico da terceira pessoa criada por Laura, ou seja, a outra Laura: “Não pude deixar de lhe mandar as rosas, diria Laura, essa terceira pessoa tão, mas tão ...”. O narrador passa a idealizar por Laura determinadas situações, que não são concretas, mas que fariam supostamente parte das aspirações da protagonista, o como ela faria as coisas e como os outros reagiriam ao feito: “Carlota surpreenderia com aquela Laura que não era inteligente nem boa mas que tinha também seus sentimentos secretos...Armando a olharia com um pouco de bom espanto – pois era essencial não esquecer quer de forma alguma ele está sabendo que a empregada levou de tarde rosas! – Armando encararia com benevolência os impulsos de sua pequena mulher, e de noite eles dormiriam juntos”.

Assim como Laura parecia ter saído das sombras, Armando também chega por ela, já que era noite; uma escuridão quando a chave penetrou no buraco da fechadura. Neste nível do conto há uma passagem do real para o imaginário. De “a chave penetrou com familiaridade no buraco da fechadura” a “Armando abriria a porta. Apertaria o botão da luz. E de súbito... desnudaria aquele rosto expectante que ele procurava disfarçar mas não podia conter”, a presença dos verbos *penetrou* e *abriria* dá idéia de tempos diferentes. Como se ao passo que Armando mexesse com a chave na fechadura, nesse curto período de tempo, Laura pudesse idealizar mil e uma coisas, como, por exemplo, a respiração suspensa, o sorriso, lembrança do casamento. Penetrou denota um

passado concreto, enquanto abriria denota um fato duvidoso é o futuro do pretérito. Armando chegou enquanto estava noite, escuro, e Laura parecia estar também no escuro, pois o narrador diz que ele “apertaria o botão da luz”. Talvez Armando pudesse ser a luz que Laura esperava para iluminar o seu caminho, o seu guia, a sua realização, o meio para a sublimação.

Mesmo aberta a porta da prisão em que “a chave virou na fechadura” o que entrou foi um vulto escuro e precipitado. Ele também não conseguiu decifrar a presença da esposa como o idealizado, e percebamos que a luz que inundou a sala foi de cor violeta. A violeta é a cor da morte, dos funerais. Nesse momento decretara-se a morte de todo um idealizar, em que não tivera mais um vestido marrom com rendas, nem as flores no jarro, mas um olhar envelhecido, cansado e curioso de Armando em cima de uma mulher que sentada no sofá estava com seu vestidinho de casa. A esperança foi embora como um trem que partira, bem como expõe o próprio narrador.

Mas, por que a imitação da rosa? Por que Laura que tanto se esforçara para ser original, negando a leitura de a “Imitação de Cristo” renderia à singeleza de umas rosas. Nelas via a perfeição, um super-humano que idealizava para si. Aquele jarro de flores quebrava a rotina da sala, “ah como era bom rever tudo arrumado”, era o que dava o tom de sala de espera. Aquele era o toque da impessoalidade. “Ah! Como são lindas”, palavras estas ditas com o coração, pois ela havia se identificado com aquelas rosas, se idealizado nelas, rosas inacabadas, ambíguas. Eram rosas, mas meio esbranquiçadas. Eram várias rosas num mesmo talo, como se houvesse uma Laura para várias vidas. Assim como sua vida fora interrompida para ser observada pelos outros, pelo que parece ao fundo de uma cama de hospital, sentia-se obrigada a interromper a contemplação das rosas, exclamando: “Como são lindas!”

Apesar de miúdas, as rosas eram lindas. Laura também parecia baixinha “com aquelas coxas baixas”, e via toda sua beleza transferida para as rosas. “Não de todo desabrochadas... Parecem até artificiais!”, como a vida que tentava forjar, viver o que não era, apelar para aparências, ter que provar que já estava bem. Por isso sentia perturbada, constrangida com as rosas. As rosas representavam toda beleza que ela mantinha oprimida, que aguardava o momento certo para

desabrochar. Dar as flores à Carlota tirava a responsabilidade de ser linda, infalível, perfeita; era transferir essa responsabilidade à outrem. Para que ficar com aquelas rosas, cheias de espinhos? Não eram apenas espinhos, eram mortais espinhos. Os espinhos da vida, os que ela de certo conhecia muito bem. No mais as rosas morreriam um dia, assim como ela morrera um dia para a vida. Livrar-se das rosas significaria livrar – se de conviver com a possibilidade da morte, da secura, do despetalar lentamente, uma morte lenta, mas inevitável.

Agnaldo Rodrigues
Doutorando em Letras, área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo. Professor Mestre da Universidade do Estado de Mato Grosso.

NOTA

¹ *Ucrariana de nascimento, Clarice passa a morar no Rio de Janeiro e a produzir a sua literatura nesse estado, primando pelo monólogo interior de suas personagens.*

Aceito para publicação em 08/07/2004



RIBEIRO, Darcy. *Maíra: um romance dos índios da Amazônia*.
Rio de Janeiro: Record, 2001.

A visão panorâmica que se tem de *Maíra*, romance de Darcy Ribeiro publicado em 1976, e traduzido em oito línguas, é a de um mosaico assentado sobre a extensa floresta amazônica. Seu colorido emerge dos pigmentos indígenas Mairuns, representados em suas tradições e mitos ou, na ausência deles, materializada na construção de personagens não-índias assim como Alma, a carioca que abandona sua vida na metrópole e encontra o mundo desconhecido e fascinante das aldeias. Ou, ainda, pontuado no discurso dos que se dizem pastores (norte-americanos ou não) imbuídos de interesses escusos, invasores do *ethos* autóctone e de sua cultura, tornando-a objeto de conflito.

De acordo com a apresentação da obra, podem ser observados inúmeros aspectos voltados à religiosidade, tanto da cultura Mairum quanto da não-índia, bem como a presença marcante dos rituais e mitos indígenas espalhados nos sessenta e seis capítulos (se é que se pode denominá-los assim). No que se refere à mitologia cristã, a narrativa constrói-se ao molde da mais respeitada celebração: a missa. Ela se apresenta nas seguintes partes: antífona, homilia, *cânnon* e *corpus*. Tais elementos são imprescindíveis na organização do enredo que entrelaça rituais da aldeia e rituais católicos, mediados por Isaías, personagem que merece especial atenção por construir-se entre os dois pólos da crença, passando pelo sacrifício da transmutação a exemplo do realizado no ato da transformação do pão e vinho em corpo e sangue.

Observa-se a transmutação mítica do elemento indígena por meio da metamorfose do corpo, um instrumento utilizado na narrativa para dar suporte a todas as recriações míticas desencadeadas ao longo das ações de Isaías que passa pela tortura dos desejos mais íntimos do ser humano e que são sufocados em nome da vocação religiosa. Presente, também, na travessia de Alma, a personagem construída a partir da experiência do corpo por transitar entre a polaridade indígena e não índia.

Toma-se como ponto de partida, para o estudo

de *Maíra*, as personagens Isaías e Alma, a princípio, por serem os representantes das relações binárias da obra. Cabe ressaltar que a visualização dos aspectos que constroem as personagens apresenta-se de forma fragmentada, conforme a própria estrutura da narrativa, que se opõe ao romance tradicional linear. Esse aspecto não pode, no entanto, ser tomado como negativo na construção do enredo, pois sobre ele gira a força motriz da fábula. É na circularidade dos núcleos ou dos capítulos, como queiram, que se abrem e fecham os vários temas propostos pela obra ao desnudar os rituais mairuns por meio dos passos, das mentes e do fantástico criados a partir desses dois personagens que vão se ligar a tantos outros participantes dos mitos entrelaçados à narrativa.

Além disso, poder-se-ia questionar se a fragmentação não acarretaria a descontinuidade e a falta de significância no todo da obra. É notável que a trajetória das personagens só é possível ser traçada graças à posição que determinados capítulos assumem. O que não se pode afirmar, por exemplo, é a presença de um herói (Isaías), aos moldes românticos, pois o fragmento não permite que se o faça. Sua trajetória é fruto da colagem de peças de um mosaico: de um lado a vida da aldeia, seus costumes, a liberdade; de outro, a etapa vivida entre os padres em Roma, o que desencadeia o sofrimento e, por conseqüência, a ambigüidade existencial da personagem.

Maíra apóia-se no alicerce do fragmento para sustentar a representação em suas diversas formas. O real indígena mairum é remodelado, revitalizado continuamente para captar sua validade ficcional. Assim, a ligação entre mundos reais e ficcionais constrói-se sobre três pontos, conforme conceitos de Kellog e Scholes (1977, p.60)¹: “o registro do fato específico, a representação do que se assemelha ao fato específico e a representação de tipos generalizados da realidade”.

Diante dos três pontos acima, que nos levam a entender a representação da realidade indígena, pode-se perceber a trajetória da personagem Isaías, se consideradas as possibilidades de

realização de sua transmutação frente ao percurso e às ações desenvolvidos desde a saída da aldeia quando criança, a passagem pelo seminário, em Roma, junto aos padres, e o seu retorno à selva.

Metaforicamente, o fato específico registrado em *Maíra* estampa os problemas em que a maioria indígena vive atualmente, ou seja, a intervenção de culturas não-índias que ultrapassam a fronteira do convívio harmônico e da preservação cultural. Dentro da função representativa da narrativa, o elemento que se assemelha ao fato específico é a formatação das personagens Isaías e Alma, presença binária que sujeita à revisão a convenção estabelecida na presença do indígena em meio não-índio, tal como a presença de Isaías no meio católico e a decisão de Alma ao se inserir na aldeia mairum.

O elemento representativo de um tipo generalizado da realidade subsiste, além de Isaías, na articulação de Juca, o indígena que se afasta da aldeia para transmutar-se em explorador dos próprios parentes, como se pode observar nos trechos seguintes: “- Estes cornos, filhos duma égua, pensam que são gente. Bugres de merda. Vão ver comigo!”(p.47). Sua condição de desterritorializado faz com que sua natureza indígena seja guiada por uma “linha de fuga” (DELEUZE; GUATARI, 2000)² capaz de mudar sua realidade, ao se conectar a outra, e produzir o exercício do poder. Seu olhar exterior ilude-se ao pensar que rompe com as linhas às quais estava preso. Assim, a forma encontrada para a manutenção do poder sobre a aldeia é torná-la submissa. Isso prova que “há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma” (DELEUZE; GUATARI, 2000, p.18)³. Por mais que Juca pretenda fugir de sua condição indígena, reencontra na aldeia formações que lhe dão novo poder, novas atribuições que o reconstituem como sujeito.

Diferente de Juca, Isaías, ao se afastar da aldeia, não converte o amor em ódio, pelo contrário, sua contradição interna resulta no abandono da vida sacerdotal, pois o laço afetivo que o prende a seu povo o faz voltar à unidade, a ser sujeito. É necessário dizer que a dualidade, ser ou não ser, permeia seus pensamentos durante o período em que se encontra em meio aos padres, e isso não antecipa a visão de que seu retorno poderá ser tomado como o encontro de sua identidade. O que se apreende é que, longe de sua cultura, entrega-se a uma fuga de sua

condição e a remete, constantemente, ao seu rizoma⁴. Afinal, quem é Isaías? Um índio que será missionário ou um missionário índio? Seus pensamentos revelam o princípio de multiplicidade existente na definição da personagem: “Todos os homens nascem em Jerusalém. Eu também? [...] Mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém. Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo” (p.41).

Da contradição interna de Isaías inicia-se a fase da transmutação. É necessário desvendar os mistérios do corpo para consolidar sua condição frente à missão. Ele precisa afirmar-se diante das características que herdou de seu povo: “O que ele (o padre Ceschiatti) não sabe é que eu tenho raiz demais. [...] Conosco, os mairuns, é diferente. Minha aldeia não é parte de coisa nenhuma. É um povo em si, quer dizer, uma tribo com sua língua, sua religiãozinha, seus costumezinhos destinados a desaparecer” (p.42).

Seguindo, ainda, a trajetória de seu sofrimento resultante da dualidade, passa-se a perceber que um dos aspectos marcantes da narrativa é a presença da transformação do corpo, em diferentes situações. O enclausuramento e a mortificação da carne são equivalentes ao sofrimento de um dos padres quando necessitava sufocar seus desejos carnis: “como o pobre padre Vecchio na juventude se esfolava para calar o sexo, e quanto mais se obstinava, mais se intumescia e ejaculava. Uma vez dentro da igreja, me contou, durante a Santa Missa, na hora mais sagrada” (p.44).

Diante dos relatos e da convivência nesse espaço atópico, hostil, Isaías recolhe-se em seus medos: “daqui de cima, olhando não lá pra fora, mas cá pra dentro, para o fundo de mim, eu vejo o mundo. É aqui agora que a minha aldeia mairum respira tal como foi e eu vi, há tantos anos. [...] eu gozo e sofro repensando-o como fiz todos esses anos” (p.73). Fatos e sofrimentos o levam à reflexão e o impelem ao aspecto dual que se materializa na construção de sua identidade tal qual na organização da aldeia, “nas duas bandas, a de lá, dos cunhados, e a de cá ou de lá, se é fodível ou proibido, se irmão ou cunhado” (p.74), ou na forma de vida dos mairuns, também construída em bases opostas, uma formação da qual não se desliga facilmente: “vivemos divididos segundo regras do sim e do não, do frio e do quente, da sorte e do azar, da vida e da morte, da alegria e da dor, do cru e do cozido [...]. Quando falamos de um, aí está o outro, oferecido como o direito e o esquerdo, a frente e o atrás, exigindo atenção e,

se é o caso, pedindo a sua parte” (p.74).

A imagem binária da obra continua na construção dos personagens Isaías e Alma em Brasília, quando os dois se encontram num hotel, ambos aguardando o avião para Naruai, região amazônica. De lá seguirão para a Missão de Nossa Senhora do Ó, local onde permaneceriam como servidores, ela como uma irmãzinha com disposição de ser útil ao próximo mesmo sem o consentimento da Ordem.

Certamente, o retorno de Isaías à aldeia deveria imprimir um ato de renovação quanto às suas origens. O que se pode notar, no entanto, é que, voltar ao posto de Avá, o futuro tuxaua, custaria desfazer-se das regras impostas durante o período de afastamento. No trajeto ao longo da descida do Rio Iparaná, recorda os mitos e velhas histórias dos mairuns e os conta à Alma. Isso não é o bastante para que se encontre, nada que olhe ao redor pode trazer de volta o mairum que deixou para trás na infância. Como explicaria seu retorno ao padre Vecchio? Por que não havia recebido as ordens em Roma? É o momento em que passaria por uma transmutação, “joelhos pegados no chão, começa o rito habitual. Primeiro, lavar a mente com invocações até deixá-la em branco” (p.215) e, depois, despojar-se dos rituais para assumir sua condição mairum.

É importante destacar o papel fundamental que assume o velho Aroe, ao profetizar a volta do índio, não como padre, mas como “Avá, o tuxuarã. [...] O aroe viu bem, nitidamente, mas viu que ele está cercado pelas marcas dos anhangás e dos juruparis. [...] São as provações. É a travessia. É o reencontro dele consigo mesmo no que é de verdade. [...] Vencidas, delas sairá como o futuro tuxauareté dos mairuns” (p.227).

Seguindo os rituais mairuns, são recebidos na praia do rio Iparaná, primeiramente com o “choro cerimonial dos homens” e o “pranto inteiro das mulheres”. Após o estancamento do choro, o velho Aroe fala da morte de Anacã, depois são lembrados os mortos conhecidos de Avá. Dali, Avá é levado ao local onde ocorre a investidura, no baíto, casa em que somente os homens podem entrar: “Ele deve, agora, falar longamente. Falar duro e forte como cabe ao tuxuarã” (p.248). Porém, fala pausadamente, depois de interromper a cerimônia para levar Alma até o clã jaguar. No baíto, fala dos lugares que conheceu, das multidões, dos problemas sociais, dos meios de comunicação e das estações do ano, em especial do inverno. Responde às perguntas que lhe são

feitas, horas seguidas de relato, de revelação.

Nota-se que o elemento indígena, representado na narrativa de Darcy Ribeiro, marca o caráter eficaz e preciso da narrativa moderna que combina os elementos ilustrativos representativos e estéticos. O indígena não é totalmente individualizado, com sua vida interior complexa, sua situação “envolve um inevitável processo de generalização; abre o caminho para a caracterização ilustrativa e a alegoria” (KELLOGG; SCHOLLES, 1977, p.70)⁵. Ao caracterizar Isaías e Alma não apenas o faz de modo único, colocando-os no aspecto ilustrativo ou no representativo. Constrói, antes de tudo, um mundo de vozes oriundas dos rituais e mitos mairuns, dos que transitam pela floresta amazônica em busca de fortuna, dos passageiros das tribos, disseminadores da tragédia cultural.

As ações que se movimentam no enredo mudam o significado de sua caracterização. Isaías contém alguns aspectos fiéis ao real quando deseja retornar à aldeia ou quando mantém seus costumes, mesmo em meio a um espaço que lhe causa revolta. É esse aspecto mimético que desliza em direção ao mítico, pois o conjunto da obra seleciona do real “essências referíveis para seu significado não à verdade histórica, psicológica ou sociológica, mas à verdade ética e metafísica” (KELLOGG; SCHOLLES, 1977, p.61).

A ficção preparou o encontro de Isaías e Alma para nos apresentar com clareza o confronto das culturas: de um lado a dimensão da vida cultural mairum e, de outro o resultado da colonização. Esse encontro também é preparado para mostrar a filosofia mairum na glorificação do corpo, algo que se manifesta naturalmente e que causa espanto ou surpresa aos olhos dos que não estão habituados com tal espontaneidade. O ato sexual, por exemplo, não é cercado de mistérios ou de preparação, basta um toque no ombro da mulher e o gesto já é compreendido. Por esse motivo, ao assumir a condição de mirixorã, Alma sente-se uma “prostituta de índio”, conceito formado a partir de sua vivência no Rio, antes de ir à aldeia, como se pode notar no diálogo abaixo com Isaías:

- E que diabo é mirixô...rana?

- Mirixorã é uma categoria de mulheres que não se casam, nem têm filhos. Estão aí disponíveis, por assim dizer.

- Então, é isso que eu sou? Mirixorã quer dizer: puta, puta de índio! A isso me reduzi, Isaías: puta de índio?

- Não tem nada de puta, Alma. Uma mirixorã

é uma pessoa muito apreciada. É até consagrada num cerimonial. (p.298)

Percebe-se que a presença da mirixorã na aldeia passa por rituais que a colocam na condição de uma mulher que dá alegrias aos maridos que têm suas mulheres amamentando e não podem ter relações sexuais. O encontro de Alma com os mairuns representa a possibilidade do leitor encontrar explicação para alguns rituais. Caso não fosse preparado desta maneira, certamente sofreria preconceito, pois, para os não-índios, a atitude serviria de críticas, visto o pensamento aos moldes que Isaías recebera na formação religiosa de cunho cristão.

Sendo assim, para cada encontro proporcionado pela narrativa, há espaço para a mitificação. A mulher mirixorã recebe um tratamento especial, é uma crença, tornando-se, então, um elemento mítico. Do encontro de Alma e Isaías nasce, também, o poder de caracterização do elemento indígena que se manifesta de modo instantâneo, natural. Isso vem da simplicidade do povo, personagens que agem conforme a situação exige. Neles estão manifestadas a força, a malícia, a generosidade e a alegria presente no sorriso dos mairuns.

As personagens Isaías e Alma são “escrutadas” ao leitor. Isso funciona como uma suavização, pois provoca uma tensão irônica entre o real e a magia presente na mente do leitor. As mudanças provocadas pelo progresso ao longo da linha do enredo têm base tanto ética quanto cronológica, pois são expostos amplamente tanto os valores indígenas quanto a temporalidade na vida dos dois.

Além dos aspectos éticos e temporais observados na construção dos personagens, há que se notar que a narrativa de *Maíra* nos faz olhar diretamente para o interior de sua mente. Os processos mentais e ações que derivam “estão sujeitos a súbitas influências sobrenaturais” (KELLOGG; SCHOLE, 1977, p.123)⁵. Tudo o que se revela por meio do encontro do elemento indígena e não-índio tem a seu favor um aspecto mítico que os sustentam.

Dada a extensão da narrativa e a complexidade da teia que entrelaça rituais, mitos e o construto ficcional, fez-se a opção, aqui, por analisar apenas a condição do corpo mitificado, representado em dois pólos: o indígena e o não-índio. Diante disso, a variedade de temas míticos ainda pode ser explorada, tal como se percebe no mito da criação do mundo, representado no

nascimento dos gêmeos: Maíra (o bem) e Micura (o mal), ou nos rituais de morte do velho Anacã. Frente a tantas possibilidades que se doam à crítica, resta-nos repetir as palavras do Jaguar, ao receber seu tio Avá na aldeia: “Maité! Maité!” (p.228).

Prof^a MsC. Luzia A Oliva dos Santos
UNEMAT - Sinop

NOTAS

¹KELLOGG, Robert; SCHOLE, Robert. *A natureza da Narrativa*. Trad. de Gert Meyer. Revisão de Afranio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

²DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio De Janeiro: Ed. 34, 1995.

³Idem

⁴Para Deleuze e Guatari (2000, p.18) “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar.”

⁵KELLOGG, Robert; SCHOLE, Robert. *A natureza da Narrativa*. Trad. de Gert Meyer. Revisão de Afranio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

⁶Idem

⁷“Quer dizer, espantoso, mas verdadeiro. Espantoso!” (p.228)

Aceito para publicação em 08/07/2004



ESTUDOS PORTUGUESES E AFRICANOS/ MEMÓRIA, SUJEITO E ENSINO DE LÍNGUAS

Normas para apresentação dos originais:

1 – Os artigos ou resenhas deverão contemplar o tema geral: “Variantes Lingüísticas e Literaturas Regionais”. Os artigos e as resenhas que não contemplarem o tema acima mencionado serão devolvidos aos autores.

1.1 - Os artigos e as resenhas devem estar acompanhados de uma carta de encaminhamento, com nome e endereço completo dos autores e de uma declaração de que o trabalho fora revisado, assinado por um revisor de língua materna e/ou pela língua estrangeira pela qual está escrito o trabalho. Nessa carta o autor deve estar autorizando a publicação.

2- Os trabalhos deverão ser digitados em Word for Windows, obedecendo a seguinte formatação:

a) Configuração de página:

- Tamanho do papel: A 4
- Margem superior e inferior: 3 cm
- Margem esquerda e direita: 3 cm
- Medianiz: 0 cm
- Cabeçalho: 5,8 cm
- Rodapé: 5,8 cm

b) Título do trabalho:

- Times New Roman 12, negrito, alinhamento centralizado.

c) Nome do autor seguido da instituição e titulação

- Autor: Times new Roman 10, negrito e o nome da instituição em caixa alta entre parênteses, alinhamento à direita

d) Artigos:

- O artigo deverá vir acompanhado de um resumo (entre 05 a 06 linhas) e um abstract (resumo em língua estrangeira) e 05 palavras-chave em português e em língua estrangeira, em Times New Roman 10, alinhamento justificado, com espaçamento simples entre linhas. O artigo deve ter no máximo 15 laudas, contando a bibliografia. Os artigos que excederem o número de páginas serão devolvidos aos autores para

adequação. A resenha deve ter no máximo 05 laudas.

- Artigo e resenha: Times New Roman 10, alinhamento justificado, com espaçamento simples entre linhas, margem 1,5 de primeira linha.

- As citações deverão ser recuadas da margem esquerda sendo que a margem de 1ª linha em 4,00 cm. Times New Roman 10, alinhamento justificado.

e) O rodapé deve ser usado apenas para notas explicativas e não mais para referência bibliográfica que deve ser oportunamente no próprio texto, da seguinte maneira (Silva, 2003: 25).

f) A bibliografia deve ser feita de acordo com as normas da ABNT. Deverá seguir o seguinte padrão:

BIBLIOGRAFIA

RODRIGUES, Agnaldo & RAMOS, Isaac Newton Almeida (orgs). *Ensaio de Literatura Comparada*. Cáceres:Unemat Editora, 2004.

g) A identificação do autor deve vir logo abaixo do título do texto, justificado à direita.

h) Deve seguir em nota de rodapé, com asterisco ao fim do nome do autor, a Instituição de origem e a função que exerce na referida Instituição.

i) Os autores receberão três (03) exemplares pelos direitos autorais.

j) Os autores deverão ter titulação mínima de Mestre.

3- O trabalho deverá ser encaminhado para o endereço abaixo em 03 (três) vias e em disquete, juntamente com a carta de encaminhamento:

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGEM/REVISTA ECOS
AVENIDA TANCREDO NEVES, 1095
CAVALHADA CEP 78200-000- CÁCERES - MT



REVISTA ECOS
Instituto de Linguagem - Unemat
ISSN 1806-0331

FICHA DE ASSINATURA (Order Form)

Annual: R\$ 20,00

Annual: US\$ 20,00

Conta para depósito nº 1.041.321-9 Agência 3834-2
Banco do Brasil - Unemat Taxas

UNEMAT - Av. Tancredo neves, 1095 - Cavanhada - CEP 78.200-000
Cáceres - Mato Grosso / Brasil
Fone/Fax: 0(xx)65-221-0000 / 0(xx)65-223-1290

Estou encaminhando comprovante de depósito no valor de R\$ _____,
referente a minha assinatura na Revista Ecos.

Endereço para correspondência:

Nome (Name): _____

Rua (Street): _____ Nº _____

CEP (Zipe Code): _____ Cidade (City): _____

Estado (State): _____ País (Country): _____

Tel. (Phone): _____ Fax: _____

Caixa Postal(P.O. Box): _____ E-mail: _____