

BETEIZABETE DE BRITO

ANCORAGENS TEXTUAIS DE NAVEGOS

Dissertação de mestrado submetida
ao Departamento de Linguística do
Instituto de Estudos da Linguagem
da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre
em Linguística, sob orientação do
Prof. Dr. João Wanderley Geraldi

CAMPINAS - 1992

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por BETEIZABETE DE BRITO

e aprovada pela Comissão Julgadora em

29 / 06 / 92

PROF. DR. JOÃO WANDERLEY GERALDI
- ORIENTADOR -

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

O presente trabalho somente se tornou possível graças à bolsa de estudos que me foi concedida pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, através de seu programa de capacitação de docentes - PICD/CAPES.

A possibilidade somente se tornou concreta pela presença amigável e constante de colegas e professores do Departamento de Linguística da UNICAMP, aos quais agradeço.

R E S U M O

Neste trabalho são estudados poemas de Zila Mamede, autora paraibana radicada em Natal (RN), utilizando-se conceitos produzidos no interior da Linguística Textual, com o objetivo de verificar a produtividade destes conceitos na caracterização do gênero poético. Observou-se que a ausência de marcadores de conexão entre os enunciados constituidores dos poemas soma-se às características da construção esquemática dos objetos estéticos apontada pela teoria da recepção nos estudos literários, contribuindo deste modo para a formação de pontos de indeterminação que demandam um leitor co-enunciador do texto poético. Ao estudo das categorias da textualidade da poesia acrescentam-se, a título de exemplo e corroboração da hipótese, observações sobre duas leituras de um mesmo poema, verificando-se que a forma de articulação dos segmentos textuais se deu, nestas leituras, pela construção de duas categorias temáticas, ambas baseadas em pistas fornecidas pelo texto, e responsáveis pelas diferentes compreensões construídas pelos leitores.

Orientador: Prof. Dr. João Wanderley Geraldi

A ponte

Salto esculpido
sobre o vão
do espaço
em chão
de pedra e de aço
onde não
permaneço
- p a s s o.

(Zila Mamede, Navegos).

" - nada da poesia é estranho à língua

- nenhuma língua pode ser pensada completamente, se aí não se integra a possibilidade de sua poesia".

(J. Milner, em "A Roman Jakobson ou le Bonheur par la Symetrie" (em Ordre et Raison de Langue, Seuil, Paris, 1982, p.336).

S U M A R I O

INTRODUÇÃO.....	02
1. TEXTO E DISCURSO.....	08
2. A PROPOSITO DO TEXTO POETICO.....	18
3. MECANISMOS DE TEXTUALIDADE NA POESIA.....	33
3.1. Título: A porta de entrada da leitura.....	37
3.2. Mecanismos de textualidade.....	41
3.2.1. Mecanismos de coesão.....	42
3.2.2. Mecanismos de coerência.....	64
3.2.3. Pressuposição e encadeamento.....	80
4. DUAS LEITURAS DE UM MESMO POEMA.....	82
CONCLUSÃO	
Travessia inacabada.....	98
BIBLIOGRAFIA.....	102
ANEXOS.....	107

I N T R O D U Ç Ã O

Este trabalho deve seu nascimento a preocupações de duas ordens. De um lado, o interesse pessoal pela obra poética de Zila Mamede, de que retiro o material empírico de análise; de outro lado, o desejo de compreender alguns processos de construção de textos, enquanto materialidades que se oferecem ao outro (leitor ou ouvinte) e a partir de que este constrói os sentidos no processo de compreensão.

Evidentemente, os riscos de tal projeto de estudos são consequências do terreno movediço em que se situa. Em primeiro lugar porque não se trata de aplicar a um corpus previamente definido um conjunto de construtos teóricos produzidos e testados alhures (os estudos lingüísticos dos processos de construção de textos estão ainda longe de oferecer tal segurança ao analista); em segundo lugar, porque o próprio objeto empírico selecionado para estudos - a poesia - raramente tem sido tomado como corpus de preocupações da Lingüística.

Apresse-me, então, a definir os limites que me impus. Trabalhando com poemas, a análise que se lerá não

foi construída com base nos conceitos produzidos pela Teoria da Literatura. As breves incursões feitas na área serviram apenas para evitar, na medida do possível, afirmações inadequadas face à especificidade do objeto de análise. Também não se pretendeu analisar os textos buscando estabelecer um conjunto de enunciados que definiria uma formação discursiva a que a autora se filiaria, o que seria fazer um tipo, ou realizar uma das tarefas da Análise do Discurso. A mobilização de conceitos produzidos na Análise do Discurso apenas pretende evitar que se compreenda o texto como uma realidade autónoma, sem qualquer restrição de ordem discursiva.

Bem menos pretensiosamente, o exercício de leitura que aqui se faz busca mobilizar alguns conceitos produzidos pela Linguística Textual. Assumindo a hipótese de que um texto não é uma mera sequência de enunciados, mas uma "ocorrência linguística falada ou escrita, de qualquer extensão, dotada de unidade sociocomunicativa, semântica e formal" (Costa Val, 1991:3), conceito já admitido por Halliday & Hasan (1976) e que se tornou noção corrente, a Linguística Textual vem elaborando um conjunto de conceitos que permitem aquilatar as características definidoras da textualidade.

A hipótese que justifica este trabalho é a suposição de que, nos processos de construção de um tipo específico de textos - o texto poético - entre os recursos expressivos mobilizados inclui-se a exploração intencional

de restrições a que se submete uma sequência de enunciados face às necessidades de coesão, coerência, aceitabilidade, informatividade e intertextualidade. Esta "exploração" produz estranhamentos, vazios semânticos, indeterminações, que demandam do outro (leitor ou ouvinte), a cada processo de interação que se dá com o texto poético, a mobilização de recursos não fornecidos pelo autor para preencher os espaços vazios, determinar indeterminações, produzir relevâncias semânticas que deem sentido a sequências surpreendentemente justapostas. Assume-se, assim, que a leitura é uma atividade comandada pelo texto, mas que seu processamento demanda a participação do leitor como alguém que "re-conhece" no dito os contornos do não-dito que o constituem (Iser, 1979:83).

Para realizar a tarefa proposta por tal hipótese, inicio o trabalho procurando estabelecer uma distinção entre texto e discurso, com o objetivo de fixar os limites deste trabalho e, ao mesmo tempo, desenhar horizontes de aproximações entre perspectivas discursivas e perspectivas textuais de estudos que pretendem, de diferentes posições, legitimar estudos lingüísticos que ultrapassem o nível do enunciado.

Sem qualquer pretensão de originalidade e como consequência do corpus escolhido para este trabalho, a discussão sobre texto e discurso seguem-se algumas observações a propósito do texto literário, cujo principal objetivo é desviar qualquer interpretação global deste tra-

balho que lhe atribua a concepção de que o objeto estético se reduz à seleção e combinação de recursos lingüísticos, embora a análise aqui feita tome estas como seu objeto de reflexão.

Limitadas as fronteiras, segue-se o estudo de um conjunto de poemas de Zila Mamede, tematizando expectativas que os títulos de suas poesias poderiam produzir; a presença/ausência de elementos de coesão textual; os estranhamentos produzidos pela aparente justaposição de enunciados incoerentes, quer porque as "informações" que aportam não se coadunam entre si, quer porque seus encaideamentos demandam pressuposições estritamente negadas anteriormente; e as pistas de intertextualidade explicitamente fornecidas pelos textos.

Finalizo o estudo dos poemas contrapondo duas leituras de um mesmo poema, feitas por dois diferentes leitores. Neste estudo, importa, fundamentalmente, verificar como as pistas fornecidas pelo que é dito levaram os leitores a mobilizar diferentes elementos do não-dito para articular o que é dito e os espaços vazios e, conseqüentemente, produzir diferentes sentidos para o mesmo poema. O objetivo não é balizar uma ou outra leitura como a mais adequada, mas tentar demonstrar que o texto poético, num contraponto com outros tipos de textos, explorando a construção de vazios, demanda maior polifonia de vozes na construção das compreensões.

É óbvio que não se trata de verificar se um poema é um texto ou não, mas de detectar em textos poéticos alguns de seus processos de construção. Neste sentido, o trabalho forneceria subsídios de ordem lingüística para a compreensão da especificidade dos processos de construção do texto poético e, ao mesmo tempo, exploraria a produtividade dos conceitos elaborados pela Lingüística Textual para definir diferentes tipos de textos.

Por fim, algumas palavras de apresentação de Zila Mamede. Nasceu em Nova Palmeira, Paraíba, em 1928, desde criança radicou-se em Natal, onde faleceu em 1985. Formada em biblioteconomia, foi diretora da Biblioteca Central da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Intelectual atuante em Natal, escreveu crônicas, comentários e poesias, publicados em jornais locais e em jornais de outras capitais brasileiras. Seu trabalho "Luís da Câmara Cascudo: 30 anos de vida intelectual, 1919/1966" foi publicado pela Fundação José Augusto, de Natal. Pertencente à geração de 45, manteve contatos com poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto (sobre quem escreveu *Civil Geometria*, que não chegou a ver publicado em vida), Manuel Bandeira, César Leal, entre outros. A correspondência trocada com tais poetas foi posta à disposição desta pesquisa e será referida quando pertinente.

Embora tenha produzido crônicas e críticas, é na poesia que Zila Mamede deixou seus principais rastros. Sua obra poética é composta pelos livros *Rosa de Pedra* (1953),

Salinas (1958), O Arado (1959), Exercício da Palavra (1975), Corpo a Corpo (1978), Navegos (1978), e A Herança (1984).

Neste trabalho, tomei como ponto de referência a obra Navegos, uma vez que neste livro a poeta (tratamento do qual a autora gostava e que mantereí ao longo de meu texto) reuniu alguns poemas publicados nos livros anteriores. Neste livro a autora organizou seus poemas em blocos datados, fornecendo assim indicações de sua caminhada poética.

1. TEXTO E DISCURSO

A primeira vez que pensei na distinção entre texto e discurso, foi lendo o capítulo 6 de Possenti (1988:91-112). A seu estudo da crônica "O Amigão" (de Newton Rodrigues, Folha de São Paulo, 25/07/83), Possenti (1988) intitula sugestivamente: "Discurso no texto: alguns exemplos". Tal título me fez supor uma distinção, ao menos metodológica, entre texto e discurso.

O autor efetua um levantamento parcial de alguns mecanismos de coesão, seguindo Halliday e Hasan, e afirma que um tratamento do texto efetuado segundo a perspectiva de tais autores se limitaria a listar e estabelecer as correferências. Seu interesse não é, no entanto, efetuar uma análise textual da crônica, mas argumentar que pode, a respeito do mesmo tipo de material, fazer outras perguntas. Neste sentido, invoca Foucault (1968), para quem a análise do discurso tem o objetivo de responder à questão de por que apareceu este e não outro enunciado. Propõe que a mesma pergunta possa ser feita a propósito de elementos coesivos. No caso, por que a coesão se realiza através da

repetição, da anáfora, ou da elipse, já que não há obrigação estrutural de aparecer um ou outro mecanismo? A orientação desta pergunta vai no sentido de propor que se possa considerar claramente como da ordem do discurso não só o que se pode ou não dizer, mas também o como se diz, mesmo se se trata de alternativas como as mencionadas. Assim, seria possível e legítimo supor que o aparecimento de uma e não outra materialização lingüística admite já um tratamento de ordem discursiva, pois os mecanismos lingüísticos não seriam postos a trabalhar casualmente. Sua análise tenta mostrar que tal tese se sustenta.

A proposta de distinção entre texto e discurso é corrente e se faz de mais de uma forma. As mais comuns são as que dizem que a questão é discursiva se diz respeito ao processo e é textual se diz respeito ao produto, e as que dizem que o discurso tem a ver com o social e o texto com o lingüístico. Veja-se esta última distinção em Kress (1985:27), por exemplo:

Neste ensaio, a distinção é traçada firmemente, no campo teórico, com cada termo tendo sua área de referência específica e distinta. Discurso é uma categoria que pertence a e deriva do domínio social, e texto é uma categoria que pertence a e deriva do domínio lingüístico. A relação entre os dois é de realização: o discurso encontra sua expressão no texto. Contudo, isso nunca é uma relação direta: qualquer texto pode ser a expressão ou realização de discursos algumas vezes contraditórios ou concorrentes.

Retomando a análise de Possenti (1988) como inspiração, pode-se postular o discurso como um processo (no

qual não deve ser esquecido o papel dos enunciadores), cuja materialidade se constitui como tal em decorrência da pressão das instituições e da história do trabalho linguístico (que, por exemplo, tende a fixar ou privilegiar tipos de textos ou estilos para circunstâncias dadas). Na linguagem da Análise do Discurso, dir-se-á que o discurso recebe sua materialidade das formações discursivas e das formações ideológicas que estabelecem o que pode ou não pode ser dito - e também como -, constituindo interditos, remissões a enunciados fundadores, formas privilegiadas de dizer. Cada texto, enquanto unidade observacional, enquanto acontecimento empírico, imediato, num contexto particular e único, teria sua sustentação no modo de produção do discurso de que é caudatário.

A Análise do Discurso importa obter, na singularidade de cada texto, suas filiações discursivas (e, consequentemente, ideológicas), já que a estas deve o texto seus efeitos de sentido. Trata-se, pois, de uma visada mais ampla que aquelas levadas a efeito pelas análises textuais, sem que isso signifique que o discurso é exterior às suas concretizações textuais, mas, ao contrário, como já se viu na introdução, procurando mostrar a interioridade do que aparentemente é exterior ao linguístico.

Em algumas de suas vertentes, a Análise do Discurso repousa no pressuposto de que o trabalho discursivo, concretamente realizado nos processos sócio-interacionais, foi constituindo objetos, recursos expressivos, represen-

tações das realidades objetais e das relações do homem com tais realidades e com outros homens, de tal modo que cada expressão traz em si a memória do trabalho discursivo que a produziu.

Na perspectiva que assim se vai esboçando, o discurso não é simplesmente um outro nível de análise linguística, resultado do esgotamento de questões de outros níveis (fonologia, sintaxe, texto), mas a instauração de um ponto de vista diferenciado. As preocupações não são as do estabelecimento de um conjunto de regras discursivas que descreveriam formas de comportamento verbal adequado a diferentes situações. Trata-se de trazer para o interior das ocupações do estudo da linguagem questões como a constituição e manifestação da subjetividade, as restrições que as condições de produção de discurso impõem ao discurso (inclusive à sua forma linguística) em cada situação concreta, entendendo-se tais condições em sentido mais amplo que as meras convenções sociais próprias da cada episódio interacional. Se estas existem, têm seu nascedouro naquelas.

A Linguística Textual são estranhas a maioria de tais preocupações. Decidindo tentar detectar na própria linearidade da linguagem verbal os mecanismos responsáveis pela textualidade, fornece por seu turno um conjunto de elementos que uma análise discursiva deve, no mínimo, supor, e aos quais dá sentidos mais amplos. Construindo conceitos mais restritos, em certo sentido seus resultados

são uma espécie de gramática (abstrata) de unidades linguísticas não estruturais, regularidades que fazem de uma sequência de enunciados um texto, independentemente do discurso de que o texto é um dos exemplares. Estes resultados, por outro lado, pouca significação explicativa teriam se não associados ao discurso onde diferentes mecanismos encontram seu sentido. Oferecendo uma descrição dos fatos lingüísticos de construção de textos, a *Lingüística Textual* melhor se completa num nível que lhe é de certa forma externo, enquanto programa de pesquisas.

Não se trata de querer compatibilizar aqui dois projetos diferenciados. Apenas se quer apontar para a possibilidade de um programa (o da *Análise do Discurso*) reinterpretar, dentro de suas perspectivas, os resultados do outro. Não se crê que qualquer filão da *Análise do Discurso* deixe de supor que textos exigem encadeamentos entre os enunciados. Ao contrário, postula-se que tais encadeamentos encontram na formação discursiva seus fundamentos, ao mesmo tempo que se revelam formalmente na superfície textual. Embora a *Análise do Discurso* se ocupe mais longa e explicitamente da interdiscursividade, o problema da intratextualidade não lhe é estranho. Apenas não pertence a seu terreno tão claramente.

Resumindo a discussão feita até este ponto, pode-se estabelecer o seguinte quadro:

(a) todo o texto concretiza um discurso;

- (b) não se pode hipotetizar a existência de um tipo de discurso sem que haja uma variedade (uma dispersão) de textos que o realize;
- (c) os mecanismos de construção de textos, independentemente do discurso que realizam, encontram neste sua explicação;
- (d) um estudo do discurso, por seu turno, demanda descrições dos mecanismos lingüísticos sobre os quais constrói suas explicações.

O esboço de distinção entre texto e discurso que se vem traçando supõe uma distinção entre entidades recorrentes e múltiplas realizações destas entidades, o que permite uma comparação com um quadro de Ducrot relativo ao espaço do enunciado e da enunciação. Na exposição ducrotiana, realização tem três diferentes sentidos: 1. designa aquilo que foi realizado, o objeto produzido; 2. indica o fato de algo ter sido realizado, o acontecimento que constitui a sua aparição e 3. designa o processo ao fim do qual há um objeto produzido. Suas considerações o levam ao seguinte quadro de possíveis "objetos" de estudos da realização lingüística:

A realização lingüística

	Nível elementar	Nível complexo
Entidade abstrata (ingl. type)	frase	texto
Realização (ingl. token)		
sentido 1: o que é realizado	Enunciado	Discurso
sentido 2: acontecimento		Enunciação
sentido 3: processo de produção	Atividade lingüística	
	(Ducrot, 1984a:369)	

Diferentemente de Ducrot, no entanto, a proposta que se esboça aqui, aceitando a necessidade de estabelecer uma distinção entre entidades abstratas e realizações concretas (do tipo type/token), demanda um quadro mais complexo de construção de objetos de reflexão sobre a linguagem. Deixando-se, por enquanto, de lado o nível elementar, e fixando-nos no nível complexo, as distinções que nos parecem necessárias seriam:

1. o discurso seria uma entidade que se definiria, se materializaria no interior de uma formação discursiva, entendida como um conjunto mais ou menos flexível de enunciados admitidos e recusados, de contrapontos positivos ou negativos com outras formações discursivas, de modo que uma formação discursiva qualquer somente se constitui em relação a outras formações discursivas;
2. o texto seria um acontecimento discursivo, singular e único, caudatário do discurso em que encontra seu sistema de referências (ideológicas e factuais) e, conseqüentemente, espaço onde o sentido do texto se constrói;
3. a atividade lingüística de produção de um texto encontra suas restrições não só nas condições concretas e únicas da interação em que se processa, mas também no discurso de que é um exemplar;
4. em seu conjunto, as atividades lingüísticas de produção de textos, em sua história, foram construindo diferentes tipos de textos, que definem formas de mobilização dos

recursos expressivos (em especial, mecanismos da textualidade) e outros mecanismos (como, por exemplo, convenções narrativas) com os quais a atividade lingüística em execução se compromete (entendendo-se este compromisso num sentido amplo que inclui no extremo também a exploração de seu não-cumprimento).

Estas quatro colocações levariam a um quadro, inspirado em Ducrot, embora dele divergente:

Realizações Linguísticas

Entidades abstratas	Entidades concretas
Formação Discursiva.....	Sistema antro-po-cul- cultural de signifi- cações
Práticas Discursivas.....	Atividades Lingüísti- cas
Discurso.....	Acontecimento que re- corta áreas especifi- cas do Sistema de Sig- nificações
Tipo de Texto.....	Textos

Admitindo-se como hipótese que o analista tivesse acesso a textos, estes nada significariam e sequer seriam tomados como textos se não fossem considerados como exemplares de um tipo de texto. Enquanto tais, recortariam um tema ou assunto de um sistema mais amplo de temas possíveis de um discurso possível. Este discurso por sua vez já é resultado de uma atividade lingüística que, embora única e singular, não é a primeira. Por isso, está no interior de outras práticas discursivas que somente são pos-

síveis e significativas no interior de um sistema de significações que se filia a uma determinada formação discursiva. Esta, por sua vez, não é única, mas tem concorrentes dentro de uma mesma sociedade.

Exemplificando nossa hipótese, considere-se um texto assinado por um médico prescrevendo a utilização de um remédio qualquer. Dizemos que este texto é uma receita médica (portanto a realização de um tipo de texto) que prescreve um remédio (portanto é um acontecimento do discurso médico) resultado de uma atividade lingüística de um sujeito (portanto de alguém que se inscreve numa prática discursiva) cujo sentido de prescrição a ser seguida por seu destinatário concretiza uma forma de perceber o fenómeno da doença (portanto a realização de uma formação discursiva).

* * * * *

Este trabalho analisa textos. Textos poéticos. E o que se pretende demonstrar, inspirando-se nos conceitos produzidos pela Lingüística Textual, é que os mecanismos da textualidade poética, resultados de uma longa prática discursiva, exploram a construção da textualidade através de mecanismos diferenciados daqueles que definem a prosa. E de forma ainda mais específica, tentar-se-á mostrar que o texto poético trabalha os recursos expressivos de modo a produzir espaços vazios em maior quantidade e qualidade do

que o texto em prosa, exigindo do leitor o preenchimento destes espaços na construção da compreensão. Como qualquer texto, ele demanda o outro. Mas o texto poético demanda um outro que, na leitura, co-enuncia o texto que lê.

2. A PROPOSITO DO TEXTO POETICO

Admitir a existência de tipos de textos implica aceitar que a textualidade não se define somente por suas relações internas, cotextuais, dadas pelas estruturas sintáticas e semânticas e pelas relações externas, contextuais, dadas, entre outras, pelas relações entre o objeto verbal e traços relevantes do "ambiente" material, social e ideológico ou por relações entre o objeto verbal e o falante, enquanto expressão de uma intencionalidade. Implica em admitir, também, que

a interação comunicativa se sustenta em estruturas específicas, reconhecíveis pelos membros de uma comunidade etnolinguística. [...] isto simplifica o processo de comunicação permitindo elicitar respostas antecipadas a enunciados que mostram traços estruturais específicos. Text-types ou tipos de discurso baseiam-se em tais normas. São categorias delimitadas com base num conjunto específico de propriedades estruturais que se correlacionam a um conjunto específico de funções socio-culturais características dos "tipos" de interações verbais. Text-tokens, em virtude de sua estrutura peculiar e específica, são "atualizações", em dadas situações, de text-types (Oltean, 1985:322-23).

Acrescentando-se que estes tipos de textos são o resultado de uma prática social e histórica, à medida que se complexifica uma sociedade multiplicam-se os tipos construídos, atendendo a interesses diferentemente fixados em diferentes espaços e épocas. Evidentemente, a construção de um novo tipo se dá pela intersecção de múltiplos outros tipos e ocorrências de textos que lhe antecedem. Entende-se neste sentido a proposta de Bakhtin (1978) em classificar os gêneros discursivos em apenas dois tipos, gêneros primários e gêneros secundários:

De maneira alguma se deve subestimar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a conseqüente dificuldade de definir a natureza comum dos enunciados. Sobretudo, há que se prestar atenção à diferença, extremamente importante, entre gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos); tal diferença não é funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos) - a saber, novelas, dramas, investigações científicas de todo tipo, grandes gêneros jornalísticos, etc - surgem em condições de comunicação cultural mais complexa, relativamente mais desenvolvida e organizada, principalmente escrita: comunicação artística, científica, sociopolítica, etc. No processo de sua formação, estes gêneros absorvem e reelaboram diversos gêneros primários (simples) constituídos na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários que tomam parte dos gêneros complexos se transformam dentro destes e adquirem um caráter especial: perdem sua relação imediata com a realidade e com os enunciados reais de outros, por exemplo, as réplicas de um diálogo cotidiano ou as cartas dentro de um romance, conservando sua forma e sua importância cotidiana somente como partes do conteúdo do romance, participam da realidade apenas através da totalidade do romance, quer dizer, como acontecimento artístico e não como acontecimento da vida cotidiana. (Bakhtin, 1987:250).

Apesar da dificuldade em estabelecer especificidades para cada tipo de texto, precisamente pela sua multiplicidade e intersecção com outros tipos, dois argumentos podem ser invocados para defender sua realidade:

- (a) a existência de objetos verbais que não correspondem a usos cotidianos da linguagem, com suas restrições próprias relativas à textualidade nos dois sentidos apontados anteriormente - interna (cotextual) e externa(contextual) - e que por isso mesmo obrigam a adjetivações que não são atributos do texto, mas suas propriedades essenciais. Neste sentido, a expressão "texto literário" mais do que atribuir uma "qualidade" a um texto, afirma uma propriedade definidora do próprio texto. Objetos verbais como as peças de Ionescu ou tem uma propriedade que lhe é essencial, ou não podem ser consideradas textos enquanto tais;
- (b) a existência de diferentes coerções genéricas (Mainqueneau, 1989:35) que funcionam como "condições de produção" de um texto, tanto no processo de sua construção quanto no processo de sua compreensão. Exemplo típico poderia ser buscado na análise que realiza Carrard (1986), discutindo as diferentes posições epistemológicas na história. Seu contraponto (história positivista X nova história) acaba por mostrar que tanto os historiadores positivistas, cujos relatos dos fatos suporiam um narrador "neutro", quanto os adeptos da Nova História, que assumem a

não inocência de suas técnicas narrativas, acabam produzindo um texto desdobrado em dois: aquele do historiador e aquele dos documentos que lhe garantem a veracidade.

Se ao analista do discurso importam mais as coerções referentes à formação discursiva, procurando verificar como um certo tipo de discurso "inverte as regras próprias" de um gênero, integrando, portanto, as coerções gênericas como um *a priori* (Maingueneau, 1989:37), à Lin- güística Textual importa descrever os mecanismos textuais e, nas diferenças destes mecanismos, encontrar respaldo para a construção de tipologias, obviamente não definitivas face às multiplicidades e intersecções referidas anteriormente.

Se retornarmos a Carrard para buscar inspiração para uma primeira caracterização do texto literário, no contraponto com o texto histórico, poderemos detectar um caminho inicial, ao menos do ponto de vista dos compromissos discursivos assumidos: enquanto a história se submete à verificação, a reinterpretação dos fatos face à descoberta de novos documentos, a ficção não se submete a isto já que não se compromete a "dizer a verdade".

Este caminho nos leva a Ingarden (apud Iser, 1979:92), para quem há objetos reais, universalmente determinados (o que não significa que sejam universalmente construídos da mesma forma como vem mostrando a Análise do Discurso) e que, constituindo-se em referências dos discursos cotidianos e científicos, são objetos de nossa com-

preensão; há objetos ideais, constituídos pela atividade humana e que se completam ao final deste processo de construção (por exemplo, um modelo teórico). A literatura não refere nem a um objeto real, nem a um objeto ideal, mas a um objeto intencional, que constrói, e a estes faltam quer uma determinação quer uma completude.

A construção dos objetos literários funciona por "esquemas", em que não se busca qualquer "representação verbal" de um objeto verdadeiro, total, perfeito e univocamente determinado, mas em que se delineia a concretização de um objeto com inúmeros pontos de indeterminação.

Não se quer implicar, ao se assumir a posição de Ingarden, que um discurso não literário tudo diz, é transparente, mera "representação neutra" de uma realidade que lhe é exterior, é o contrário até! Apenas se quer salientar que enquanto os textos ficcionais não se submetem a um *tertium comparationis*, os demais textos, por se proporem a construir uma "apresentação" (verdadeira ou não, isto não importa aqui) de um mundo, estão sujeitos à verificação a que o texto ficcional escapa.

Para usar a terminologia de Searle (1979), na ficção suspendem-se as convenções verticais em benefício de convenções horizontais. Estas demandam que os interlocutores não se coloquem questões sobre veracidade externa ao mundo ficcionalmente construído, mesmo que esta construção se dê, como defende este autor, pela prática dos mesmos atos de fala presentes no uso ordinário da lingua-

gem.

A construção de objetos intencionais, a partir de esquemas, ao mesmo tempo que libera a literatura de compromissos com a verdade em relação ao mundo real (e por isso com a determinação) ou com a coerência interna de um modelo teórico (e por isso com a completude), faz emergir outra característica do texto literário: a presença de pontos de indeterminação, constituídos de vazios e negações, explorados no processo específico da produção literária. Como se tentará mostrar na análise de exemplos, o texto poético, além de outras características que não serão abordadas neste trabalho, explora ao máximo estes pontos de indeterminação.

Em consequência, para ler um texto literário, sem cair na tentação de tratá-lo como documento a propósito do mundo, é necessário invadir o campo de sua construção linguística para mostrar que a literatura cria seu próprio universo, ora reforçando ora atenuando a sua similaridade com o mundo real; ora garantindo o nexos com o mundo, ora alterando este nexos.

Para Antônio Cândido (1992), esse processo de desfazer a semelhança com o mundo pode se dar de duas maneiras: a) pela substituição convencional; b) pela substituição anti-convencional. A literatura, em suas fases de transformação, trabalha com a segunda modalidade, enquanto que em suas fases estáveis predomina a primeira modalidade.

Neste processo de desfazer a realidade o mundo se vai desfigurando e o objeto referido pela palavra parece passar dele para "dentro" do discurso. Aparentemente, não é mais o mundo, é outra coisa, que parece não existir fora dos limites do texto. [...] O resultado é a criação de um sistema específico de sentido, que pode ser convergente, paralelo ou divergente em relação ao sistema do mundo. (Antônio Candido, 1992).

Para exemplificar, consideremos os poemas Arado, Bois Dormindo e Tango.

A similitude com o mundo torna-se evidente quando praticamente se descreve o arado nos versos:

Arado cultivadeira
rompe veios, morde chão

mas o mundo real invocado pela descrição, sem perder sua presença, "desaparece" na sequência dos versos

Arado cultivadeira
rompe veios, morde chão
Ai uns olhos afiados
rasgando meu coração

O arado, abrindo sulcos no chão, é análogo aos olhos afiados que rasgam o coração. De um lado, garante-se o nexo com o mundo; de outro, rompe-se com este nexo, porque o arado deixa de ser arado para ser o amado. Como se pode ver, as outras duas estrofes que compõem o poema seguem o mesmo mecanismo de construção:

Arado dentes enxadas

lavancando capoeiras
 Mil prometimentos, juras
 faladas, reverdadeiras?

Arado ara picoteira
 sega relha amanhamento,
 me desata desse amor
 ternura torturamento

No poema Bois Dormindo, a relação com o mundo é estabelecida por meio das palavras bois, campina, açucenas, tangerinos, relhos, chicotes, currais, porteiras, chão de feno etc., mas o texto desfaz tal semelhança, quando o leitor, em seu esforço cooperativo, descobre o estranhamento e compreende que não se trata de objetos reais: animais irracionais, vegetais e planície (bois, tangerinos, planície), mas de homens/governantes/país.

BOIS DORMINDO

A paz dos bois dormindo era tamanha
 (mas grave era a tristeza de seu sono)
 e tanto era o silêncio da campina
 que se ouviam nascer as açucenas

No sono os bois seguiam tangerinos

que abandonando relhos e chicotes
 tangiam-nos serenos com as cantigas
 aboiadeiras e um bastão de lírios

Os bois assim dormindo caminhavam
 destino não de bois mas de meninos
 libertos que vadiassem chão de feno;

e ausentes de limites e porteiras
 arquitetassem sonhos (sem currais)
 nessa paz outonal de bois dormindo.

Em Tango, há também um duplo movimento: de um lado, objetos reais (manequim, veste encarnada, vitrine e outros) que invocam o mundo concreto; de outro, pela leitura, depreende-se que esses objetos reais transformam-se, por meio da comparação, em objetos de outro mundo: o ficcional. No processo de leitura, o manequim passa a uma pessoa que sabia pensar; o encarnado da veste, a ideologia; a vitrine transparente expõe a prisão a que a personagem foi submetida.

TANGO

Imagem dessa hora mansa
 em que, distante, descansa
 aquela veste encarnada,

aquelela veste encarnada
Era um doce manequim
moreno-rubro em cetim,
um manequim que pensava
muitos não e poucos sim.

Havia a vitrine oblonga
-a casa do manequim
de veste encarnada e longa,
cílios de longo nanquim.

Os sorrisos coloridos
e os dentes (leite e jasmim)
imóveis nas formas vítreas
da prisão do manequim.

As contas de musgo e vidro
dos olhos do manequim
rolaram dentro do abismo
de um amor, num botequim.

.....

Escapam falas, detalhes
do sofrido manequim
nessa hora cansada e mansa
que bate dentro de mim.

Dessa forma, o discurso poético, ao chamar a atenção sobre si, faz esquecer o mundo, tornando-se outro mundo (Antônio Candido, 1992), de modo que a realidade que constrói, desfazendo "o mundo da experiência racionalizada", refaz-se como outra realidade.

Mas este mundo refeito não é descrito em sua totalidade. Focalizando pontos do mundo real (o arado, por exemplo), a poeta atribui-lhe propriedades reconhecíveis pela experiência, mas não são estas mesmas propriedades que são transferidas a outro objeto e usadas, portanto, para representar outra coisa: chamadas, elas permitem ao leitor elaborar uma imagem com que descreve o objeto intencional apresentado esquematicamente pela poeta. Daí a característica essencial do texto poético: seus pontos de indeterminação, que tornam aberto o texto.

E essa abertura é postulada também por Eco (1978:37 a 42) de tal modo que o texto parece ser "uma máquina preguiçosa" permeado que é de espaços em branco e interstícios. Uma "oferta de liberdade". Face a sua própria economia, o texto vive da valorização que o leitor lhe dá.

Um texto é uma máquina preguiçosa que demanda que o leitor faça parte de seu trabalho. Um texto é uma superfície de manifestação linguística cujo conteúdo é construído por meio de atos de cooperação da parte do leitor e que pressupõe um "não-dito" ou um "já dito" (e por isso outros textos, e o universo inteiro da competência enciclopédica de uma época), que configura intervalos e espaços em branco e vai até mesmo postular que o leitor desenvolva por sua

própria conta capítulos fantasmas. (Eco, 1979, apud Anis, 1985:29).

E, no caso do texto literário, o texto "quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade", e o texto será tanto melhor, ou mais complexo, "por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoa a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente". (Eco, 1978:42).

Os vazios são derivados da indeterminação do texto, por isso Ingarden, apud Iser (1979:106), os chama de pontos de indeterminação. No entanto, Iser (1979:106) não concorda que eles descrevam uma lacuna na determinação do objeto intencional ou dos aspectos esquemáticos. Para ele, em vez de uma necessidade de preenchimento, há uma necessidade de combinação. Somente quando os esquemas do texto estão inter-relacionados e que tem início a formação do objeto imaginário. O papel decisivo dos vazios é indicar os segmentos do texto a serem conectados, representando, assim, as "articulações do texto", pois funcionam como elos "mentais" das perspectivas de representação e, dessa forma, figuram como condições para a ligação entre os segmentos do texto. A proporção que os vazios apontam para uma relação potencial, as posições denotadas pelo texto cedem lugar aos atos de projeção do leitor. Desse modo, quando o leitor consegue fazer a paráfrase do texto, rea-

lizando tal relação, os vazios "desaparecem". O texto aberto exige um leitor co-enunciador.

Não se trata, no entanto, de uma co-enunciação que independa do texto. Como diz Iser (1979:83) a leitura é uma "atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor". Assim, os pontos de indeterminação, cujas estruturas fundamentais são os vazios e as negações, são condições para a interação entre texto e leitor e até certo limite regem esta interação. Os segmentos dados pelo texto é que permitem ao leitor combiná-los. E esta combinação, diferentemente de um preenchimento do vazio, define a articulação própria de cada leitura, cujas "margens de univocidade" resultam tanto dos segmentos quanto dos pontos de indeterminação.

Ora, isto supõe um leitor que se constrói leitor de literatura, dado que não lhe é facultado "enunciar livremente" o texto que lê. Para dar conta deste tipo de fenómeno, poder-se-ia correlacionar, para tipos de textos, o conceito de comunidade discursiva elaborado por Maingueneau:

o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva. A "comunidade discursiva" não deve ser entendida de forma excessivamente restritiva: ela não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modos de vida. [...] grupos que existem por e na enunciação; na gestão destes textos. (Maingueneau, 1989:56)

Como uma formação discursiva investe em tipos de textos, ser membro de uma comunidade discursiva exige do autor e do leitor compromissos também com as coerções historicamente dadas em relação aos mecanismos de construção de textos (gêneros) e, ao mesmo tempo, seu rompimento (gêneros complexos, no sentido bakhtineano apontado acima).

Dados biográficos de Zila Mamede parecem confirmar a existência de comunidades discursivas (no sentido modificado a que se apontou acima). Trata-se de uma constante correspondência entre a autora e outros poetas. A título de exemplo, considere-se a seguinte passagem de carta de Carlos Drummond de Andrade (ver anexo):

Gostei muito-muito da parte nova de "Exercício da Palavra" (bom título) em que você joga com ritmos breves e extrema economia verbal. [...] Botei anotações mínimas em algumas páginas, mais para responder às suas dúvidas do que por necessidade crítica.

A existência de uma comunidade de autores e leitores, o trabalho sobre os pontos de interderminação, a construção diferenciada de mecanismos textuais, o desfazer o mundo, refazendo lingüisticamente outro constituem pontos possíveis de análise que permitiriam de um lado especificar estruturas ou configurações de diferentes tipos de textos e de outro lado, precisamente face à existência histórica de tais tipos, mostrar que a interação leitor e texto somente é possível pelo compartilhamento de tais especificidades.

Embora o objetivo deste trabalho se limite a estudos dos mecanismos de textualidade de textos poéticos, ele supõe a existência de um continuum na exploração dos pontos de indeterminação. No trabalho de construção textual, os textos científicos estariam numa das pontas deste continuum, e os textos poéticos na ponta contrária, havendo em ambos "indeterminações". Nos primeiros o autor trabalha no sentido de oferecer o maior número possível de recursos que fechem ao máximo os pontos de indeterminação; nos poéticos, o autor trabalha de modo a explorar ao máximo os sentidos possíveis face aos espaços em branco (sem destruir o texto, exceto em experiências mais radicais).

Esboçado este quadro, diferenciando texto e discurso e caracterizando o texto poético como fundamentalmente uma forma de refazer um mundo pela exploração de pontos de indeterminação, passa-se para a análise de alguns poemas buscando operar com conceitos construídos pela Linguística Textual para obter elementos que subsidiem a caracterização dos mecanismos de textualidade do texto poético.

3. MECANISMOS DE TEXTUALIDADE NA POESIA

Voloshinov/Bakhtin (1930), em seu estudo a pro-

posito das fronteiras entre o poético e o linguístico,
crítica tanto a redução do linguístico ao estético (a que
denomina de subjetivismo individualista) quanto a redução
do estético ao linguístico, que "conduziria a fetishização
positivista do dado empírico" (corrente a que denomina de

formalismo). Procurando estabelecer uma proposta de análise
se do objeto estético que escape às reduções críticas, o
autor toma a comunicação social ampla (de que a comunica-

ção estética seria um tipo) como o espaço em que se cons-
tituem as avaliações sociais a propósito da realidade. E é
sempre a partir de uma avaliação social que se produzem os

enunciados (estéticos ou não). Em consequência, este ho-
rizonte extra-verbal inclui-se como ingrediente necessário
de qualquer enunciado, enquanto elemento axiológico fun-

damental e organizador tanto do conteúdo tematizado quanto
da forma correlativa a este conteúdo. Assim

A avaliação social determi-
na, quando se trata de poesia, mesmo a sonoridade-

de da voz (sua entonação), como determina igualmente a escolha do material verbal e a ordem segundo a qual este material é disposto. Em função disto, é necessário distinguir duas formas de expressão axiológica: 1) a forma sonora e 2) a forma arquitetônica cujas funções se distribuem em dois grupos: aquele das funções eletivas e aquele das funções distribucionais (a composição). (Voloshinov/Bakhtin, 1930:276)

São funções eletivas, para o autor, as escolhas do material lexical, das metáforas, dos tropos etc. e são funções distribucionais a hierarquização e construção da composição do texto, incluindo o gênero discursivo. Tais funções não são entre si independentes, e ambas têm na avaliação social o seu fundamento. Exemplificando sua proposta de análise, no texto em foco, o autor se propõe a estudar a questão do ritmo na poesia, considerando quatro fatores: o métrico, o entonacional, o eletivo e o composicional. Seu estudo, ao contrário daquele que se faz aqui, chama atenção fundamentalmente para efeitos de sentido produzidos em função da avaliação social (axiologia) que sustentaria a construção do poema. Neste texto, sua análise, infelizmente, não dá relevo à composição em seus aspectos sintáticos e textuais.

Evidentemente, a análise aqui realizada, restringindo-se aos aspectos lingüístico-textuais, sem acentuar a avaliação social que lhe subjaz, não ignora sua existência. Como explicitado na discussão sobre texto e discurso, a preocupação básica deste estudo é a composição textual da poesia, ainda que subsidiariamente se faça re-

ferência a questões discursivas. Embora se faça aqui a opção pelo estudo da dimensão lingüística da poesia, isto não quer dizer que se considera o fenômeno estético como um fenômeno puramente lingüístico. Mesmo fazendo sua crítica ao formalismo, Voloshinov/Bakhtin apontam para a materialização lingüística da avaliação axiológica. Também Olsen (1979) ressalta a importância desta dimensão

... a dimensão lingüística de uma obra literária parece constituir a característica marcante da obra como tipo, e a essência das características estéticas da obra. Não há aspectos estéticos da obra que não possam ser alcançados através do texto, e todas essas características têm uma base lingüística (sintática, semântica ou estrutural). (Olsen, 1979:19)

Enquanto Olsen ressalta a importância da dimensão lingüística na caracterização da obra literária, Searle (1979:65) parece afirmar o contrário: "Não há propriedade textual, sintática ou semântica que identificará um texto como obra literária".

Mas num determinado momento da argumentação de Searle (1979:66), há certa concordância entre as convenções horizontais deste autor e as atitudes do leitor e do autor do texto em Olsen (1979:68), como se pode ver contrapondo as seguintes passagens:

o que torna possível a ficção é um conjunto de convenções extralingüísticas, não-semânticas que rompem a conexão entre as palavras e a realidade estabelecida pelas regras verticais. São as convenções horizontais, que não são regras, elas não fazem parte da com-

petência semântica do falante. Elas não alteram ou mudam o significado das palavras ou outros elementos da língua. O que elas fazem é capacitar o falante para usar palavras com seus significados literais, sem tentar os compromissos que normalmente são requeridos por aqueles significados. Uma das condições para o sucesso de realização do ato de referência é que deve haver um objeto a que o falante está referindo. Mas na literatura, o autor não está fazendo referência a um objeto concreto, ele apenas tem a pretensão de referir. É a referencia pretendida que cria o personagem ficcional. Criado o personagem, o autor fica fora da história e pode realmente referir ao personagem. (Searle, 1979:66-75)

quando um autor produz um texto que pretende ser literário, compromete-se a ter certas intenções estéticas. Inversamente, quando o leitor interpreta um texto como obra literária, atribui ao autor certas intenções estéticas... Como ação, a obra literária visa a produzir uma resposta estética, e portanto o autor deve necessariamente visar a provocar no leitor essa resposta. (Olsen, 1979:103)

Estas citações revelam também que tanto Searle quanto Olsen partilham da idéia de que a identificação da obra literária não se dá apenas por fatores textuais e estruturais, mas por certas atitudes que envolvem o compromisso do autor e do leitor quanto a certos pressupostos de como encarar o texto. Parece que as convenções horizontais que remetem à não transparência da linguagem, à não referencialidade, de certa forma coincidem com as de Olsen em termos de intenções do autor e do leitor.

Além de restringir esta análise à dimensão lingüística, uma segunda estranheza pode surgir. Trata-se da pretensão de analisar poemas à luz de conceitos da Lingüística Textual (LT), uma vez que esta tem trabalhado com

outros tipos de textos (jornalísticos, políticos, religiosos). Mesmo quando a LT se ocupa de textos literários, tem preferido a prosa, e não o texto poético. Operando com a LT, pretende-se não apenas mostrar a presença de mecanismos de textualidade na poesia (contribuindo para um estudo de sua "arquitetura"), mas também detectar ausências destes mesmos mecanismos, o que produziria espaços vazios na própria construção da textualidade que, somados aos espaços vazios na produção esquemática (como se viu com Ingarden e Iser, no capítulo anterior) demandam um leitor cuja atividade orientada pelo texto faz dele um co-enunciador do próprio texto que lê.

3.1. Título: a porta de entrada da leitura

A ancoragem do texto no título realiza-se frequentemente por uma ligação anafórica, em que o título funciona como lembrete de uma informação conhecida, fazendo remessa a um elemento anterior, não expresso no texto, mas presentificado pelo título no espírito do leitor. Outras vezes, o título, anunciando uma informação a constar no texto, estabelece uma ligação catafórica com o que é enunciado em seguida, induzindo a uma dada leitura, "oferecendo uma chave para a leitura interpretativa".

E por isso que para Guimarães (1990:31/52) o título parece exercer uma função cognitiva e outra articulatória "no processo de organização e no de desmontagem do

texto".

"Um título, infelizmente, é uma chave interpretativa", diz Eco (1985:9). Para ele, "um título deve conduzir as idéias, nunca discipliná-las". E em relação ao efeito poético, ele sugere conceituá-lo como capacidade que tem um texto de gerar leituras as mais diversificadas, sem jamais esgotar-se completamente, apesar de a busca da coerência ser indispensável. (Eco, 1986:13).

E precisamente porque o título fornece uma chave interpretativa ou funciona como um ponto de ancoragem do texto, que frequentemente o título é propositalmente escolhido para, avançando expectativas, desorientar o leitor. Antes de analisar os títulos dos poemas que constituem o corpus, considere-se o título da obra como um todo: NAVEDOS. Como o texto é "uma máquina preguiçosa", feita com a intenção de gerar interpretações, o autor não deve explicar a sua obra, mas deixar ao leitor o trabalho de compreendê-la e, a partir daí, produzir sentidos, por meio das relações que estabelece com o material linguístico explícito e com os vazios e/ou estranhamentos. Apesar disso, o autor é obrigado a intitular a sua obra, por força da tradição literária, o que acarreta o intervenção do autor na escolha do nome de batismo de sua obra.

E coagido por essa tradição que Zila Mamede intitulou seu anteprojeto livro: NAVEDOS. Numa entrada vista concedida ao Correio da Paraíba, em João Pessoa, ou-

tubro de 1978, a autora explica ao entrevistador o título de sua obra:

- Por que Navegos?

- Navego é uma palavra clássica da língua, que significa a arte de navegar. Mas também é, na linguagem do sertão, uma palavra extremamente popular. Meu avô materno era um tipo fabuloso, um precursor dos hippies, que ganhava 500 contos e dizia: "Este fim-de-semana vamos pro navego!" Queria dizer com isso que ia jogar cartas, fazer farra ou marcar quadilha, dando ao termo um sentido de aventura. Navegos é então minha aventura poética, que já dura 25 anos, mas para mim é também arte de viver".

Explicando sua escolha pelo título, Zila Mamede dá ao leitor uma receita de como se deve ler seu livro. Navegos traz ao espírito do leitor viagens, vãos, falta de rotina, descompromisso. Abrindo-se o livro, com os conjuntos de poemas agrupados por época, republicando poemas de livros anteriores, alguns dos sentidos invocados pelo título desaparecem, ou ainda presentes, especificam-se: são "viagens" poéticas selecionadas, ao longo de uma cronologia de produção da autora. E convidam o leitor a realizar no presente suas viagens de leitura.

Neste sentido, talvez comungue com Eco (1985:26) o pressuposto de que "é o mundo construído que dirá como a história deve avançar depois". Pode-se supor que ela soubesse que há "o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes, que só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros, e há o diálogo entre o autor e seu leitor-modelo", porque "escrever é construir,

através do texto, um modelo específico de leitor". E "um texto quer ser uma experiência de transformação para o próprio leitor". (Eco, 1985:40/44).

Os títulos dos poemas que constituem o corpus realizam também a dupla função apontada por Guimarães, ora invocando uma informação conhecida (função cognitiva), ora se articulando ao texto e nele se explicitando (função articulatória).

Um estudo superficial dos títulos dos poemas que compõem Navegos aponta para os seguintes resultados:

- a) 22 poemas são intitulados com nomes de objetos, profissões, lugares, como por exemplo Manicure, Enciclica, Retrato, Ferreiro;
- b) 10 poemas são intitulados com nomes de processos, como por exemplo, Procissão, Partida, Frustração;
- c) 41 poemas são intitulados por sintagmas simples (Det+N, ou N+Adj ou N+Sprep) como por exemplo A ponte, Pássaro Azul, Filha de amiga;
- d) 46 poemas são intitulados por sintagmas complexos ((det)+N+(det)+N, N+adjunto adverbial), como por exemplo Pregão-A cadei(r)a, Queda de pássaro no asfalto, Soneto para os olhos quase cegos de Maria Clara;
- e) 9 poemas são intitulados por enunciados ou quase-enunciados (contendo verbo), como por exemplo Retrato de minha mãe costurando, Soneto dos olhos que eu não vi, Soneto para as crianças que brincam com soldadinhos de chumbo.

Se os títulos dos poemas remetem a objetos, profissões, cenas do cotidiano, a forma de titulação da autora parece exercer fundamentalmente uma função cognitiva: fazer emergir no leitor um certo tipo de informação que, na sequência da leitura do poema, não se constitui como o tema tratado no poema. Presentificando uma cena (por exemplo em *Bois Dormindo*), a cena bucólica que o leitor esperava, remete metaforicamente, através do estranhamento (mundos diferentes), ao desejo de paz e liberdade que acalenta o coração de cada homem. O desejo de uma vida livre e pacífica. O título avançando certas expectativas, desorienta o leitor, levando-o a reinterpretar a cena bucólica que imaginara.

3.2. Mecanismos de textualidade

O marco inicial de análise dos mecanismos de construção textual, utilizado neste trabalho, é o estudo do poema "*Cantiga*", escolhido aleatoriamente como exemplar para um estudo detalhado. No entanto, outros exemplos serão invocados, com base em outros poemas que constituem o "corpus", à medida que se mostrarem úteis quer para demonstrar a produtividade da exploração de um mecanismo específico, quer para apontar para outros mecanismos não presentes em *Cantiga*.

Se o texto, como vimos anteriormente, não fornece todos os elementos necessários à sua interpretação, o

objetivo aqui é verificar, nos poemas do corpus, se há mecanismos linguísticos postos em funcionamento tanto para produzir sua textura quanto para construir os espaços vazios a serem preenchidos e/ou conectados no processo de leitura, especificando-se, neste processo, o eixo da textualidade.

Para alcançar este objetivo, faremos uso dos seguintes conceitos construídos pela *Linguística Textual*:

1) de *coesão*, apresentada em Halliday & Hasan (1976), uma vez que o conceito desses autores tem servido de ponto de partida para outros trabalhos na área;

2) de *coerência*, partindo também dos mesmos autores, mas seguindo mais de perto outros pesquisadores (Koch, Bloor, Beaugrande-Pressier, Guimarães, entre outros), dando relevância à *intertextualidade*, já que "os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada" (Eco, 1988:20);

3) de *pressuposição*, atendo-nos à questão do encadeamento textual entre os enunciados com pressupostos.

3.2.1. Mecanismos de coesão

Halliday & Hasan partem do pressuposto de que o que determina se um conjunto de sentenças constitui ou não um texto é a presença de relações coesivas entre as sentenças. O conceito de coesão é um conceito semântico e refere-se às relações de sentido existentes no interior do

texto. Tais relações são linguisticamente marcadas, e são responsáveis pela definição de uma sequência de enunciados como texto.

A relação de coesão ocorre quando a interpretação de um elemento depende da de outro. Um pressupõe o outro, no sentido de que um não pode ser efetivamente decodificado a não ser recorrendo ao outro. Quando isso acontece, uma relação de coesão é estabelecida e os dois elementos, o pressuponente e o pressuposto, estão desse modo potencialmente integrados dentro do texto.

A coesão é parte do sistema da língua. Como outras relações semânticas, a coesão é expressa através da organização estratiforme da língua. Ela é expressa parcialmente através da gramática e parcialmente pelo vocabulário.

A coesão dentro de um texto - formando a textura - remete a relações específicas de formação de textos que não podem ser consideradas em termos de estrutura constituinte; elas são propriedades do texto como tal e não de qualquer unidade estrutural (como a oração ou sentença). O termo *coesão* refere-se especificamente a essas relações não-estruturais de formação de textos. Enquanto relações semânticas, elas supõem, como seu *a priori*, que o texto é uma unidade semântica.

Como a classificação dos elementos de coesão em Halliday & Hasan foram reelaborados por outros autores, preferimos a classificação de Koch (1989), porque, além de

ser atualizada e adaptada à língua portuguesa, adequa-se aos propósitos deste trabalho.

Koch (1989) postula a existência de duas grandes modalidades de coesão: a coesão referencial e a coesão sequencial.

Coesão referencial

"Coesão referencial é aquela em que um componente da superfície do texto faz remissão a outro(s) elemento(s) do universo textual. Ao primeiro, denomino forma referencial ou remissiva e ao segundo, elemento de referência ou referente textual" (Koch, 1989:30).

A remissão tanto pode ser para trás como para frente, constituindo-se em anáforas ou catáforas, respectivamente.

A classificação de Koch (1989:33) das principais formas de coesão referencial é baseada em Kallmeyer, que considera dois grupos: a) formas remissivas referenciais e não-referenciais; b) formas presas e livres. Combinando-se tais grandes grupos, teremos formas remissivas referenciais livres, formas remissivas referenciais presas, formas remissivas não-referenciais livres e formas remissivas não-referenciais presas.

Seguindo essa classificação, passamos a elencar os elementos de coesão existentes no poema "Cantiga" e, quando conveniente, acrescentamos exemplos dos outros poemas. À esquerda, transcrevemos os elementos que pressupõem

outros para sua interpretação; à direita, os pressupostos. Os números entre parênteses indicam os versos onde ocorrem os itens.

As formas remissivas não-referenciais presas são aquelas que acompanham um nome, antecedendo-o e também aos modificadores antepostos ao nome dentro de um grupo nominal. Tais formas exercem a função de artigo (Koch, 1989:33).

No poema *Cantiga* este tipo de mecanismo está presente sempre junto ao nome *anel*. O poema inicia com uma epígrafe (a que voltaremos na análise da intertextualidade) "o anel que tu me deste..." e a ele se retorna nos versos

Me vejo: este anel partido (11)

Aquele anel que de vidro (23)

Naquele anel que me deste (27)

Como afirma Koch (1989:30/31), o referente representado por um nome ou sintagma nominal (SN) vai incorporando traços que lhe vão sendo agregados à medida que o texto se desenvolve. Assim "este anel partido", no verso 11 do poema *Cantiga*, remete cataforicamente à "aquele anel de vidro", no verso 23, e a "naquele anel que me deste", no verso 27, ou anaforicamente, num movimento de *vai-e-vem*, recupera "o anel que tu me deste" na epígrafe, que, por seu turno, remete à intertextualidade. Na verdade,

"este anel partido" é uma transformação do anel dado, que por ter se partido permite ver que era de vidro,; "partido" é uma predicação acrescentada ao anel primitivo no desenvolvimento do texto.

O eu e o tu são considerados como formas remissivas não-referenciais presas, visto que se prendem a elementos situacionais. (Koch, 1989:33). Benveniste (1988:277/283) atribui a esses pronomes (eu/tu) um papel completamente distinto do pronome não-pessoa (3a. pessoa), afirmando que somente a estes pode-se atribuir a categoria de pessoa e que eles apenas adquirem referencialidade no momento da enunciação. A presença da referência à pessoa, no poema, é constante. Notem-se os exemplos

Onde os sonhos que juntamos (5)

Me vejo: este anel partido (11)

foi-se o amor que tu me davas (29)

Bakhtin (1929:147/148), em seu estudo sobre a relação autor/personagem, ao referir-se à lírica, afirma que neste gênero há uma auto-objetivação do herói, uma identificação do herói consigo mesmo, parecendo não haver na lírica duas unidades mas apenas uma, fundindo-se e coincidindo autor e personagem. Obviamente, o eu lírico de Cântiga não pode ser entendido como o indivíduo do mundo, autor do poema (Zila Mamede). Há sempre, apesar da autoridade do autor sobre o herói, uma avaliação do autor a partir

da qual o eu lírico é construído e exposto ao leitor. Assim, o eu lírico expondo sua interioridade, busca a cumplicidade do leitor à medida que, no que expõe, revela uma avaliação com a qual pode coincidir a avaliação do leitor.

Coesão seqüencial

"A coesão sequencial diz respeito aos procedimentos linguísticos por meio dos quais se estabelecem, entre segmentos do texto, (enunciados, partes de enunciados, parágrafos e mesmo seqüências textuais) diversos tipos de relações semânticas, à medida que se faz o texto progredir. (Koch, 1989:49). Essa progressão pode ser feita com ou sem elementos recorrentes. Dai, Koch (1989:49) fala de "seqüenciação frástica (sem procedimentos de recorrência estrita) e seqüenciação parafrástica (com procedimentos de recorrência)".

A coesão seqüencial parafrástica ocorre "quando, na progressão do texto, utilizam-se procedimentos de recorrência" (Koch, 1989:51). No poema, há recorrência de termos, isto é, reiteração de um mesmo item lexical.

- a) onde (1,3,5,7)
- b) tão (7 e 9)
- c) dedos (1, 13, 25)
- d) anéis (1, 11, 23, 27)
- e) mão (13 e 19)
- f) amor (7, 19, 29)
- g) vidro (23 e 28)
- h) manso (9)

É necessário observar que nem sempre existe identidade total de sentido entre os elementos repetidos. Em algumas ocorrências, o autor busca obter diferentes efeitos de sentido, através de sua atividade com a língua, porque, como é possível prever, em se tratando do texto poético, pretende gerar mensagens estéticas. A estratégia coesiva da repetição é muitas vezes utilizada por razões de clareza da interpretação do texto. No entanto, parece que não é este o caso, considerando que o autor deve ter certas expectativas em relação a seus leitores. Como obra de arte, o poema rompe as "regras verticais" da linguagem ordinária, utilizando as "convenções horizontais", o que permite ao autor usar palavras ou expressões metaforicamente, tornando mais intenso o sentido expresso no texto.

Por exemplo, no verso (23) vidro foi transformado e em (28) representa a fragilidade do compromisso, constituindo uma metáfora. Comparem-se também as ocorrências de amor em (7) "Onde o amor que tão grande" com "arrastado amor antigo" em (19); (o amor) "que era nada", no verso (30), que retoma (o amor) "desmanchado" em (20), "desfibrado" e "quebrado" nos versos (21 e 22). De amor "grande" e "arrastado", "antigo" passa a "desmanchado", "desfibrado", "quebrado".

Guimarães (1990:24 a 29) considera os mecanismos de repetição favoráveis ao desenvolvimento temático, porque "permitem um jogo regrado de retomadas a partir do qual se fixa um fio textual condutor". O fato de aparecer-

rem itens reiterados sistematicamente, que em outras situações poderiam ser considerados limitação de vocabulário, principalmente quando se trata de texto escolar escrito, ou mesmo uma imagem de interlocutor como mostra Possenti (1981) na análise de uma sequência de literatura infantil, pode representar um mecanismo coesivo enérgico, ostentando as qualidades do estilo do poeta. No contexto do poema, a repetição de itens lexicais: onde, anel, dedos, amor, mão, vidro, enfatizam a importância desses elementos na construção temática e contribuem para a progressão textual.

A repetição do termo manso no verso (9) merece destaque, já que permite três leituras:

Onde o amor que de tão grande
 (no cair da trovada)
 sorria tão manso manso
 como os olhos da boiada ?

a) o amor que de tão grande sorria tão / manso manso/ como os olhos da boiada?" em que a repetição marca a intensidade da mansidão, um dos adjetivos sendo lido como advérbio de intensidade, o mesmo item lexical quantificando e qualificando o sorrir;

b) o amor que de tão grande sorria tão manso/ manso como os olhos da boiada, em que a primeira ocorrência remete a sorrir, e a segunda ocorrência qualifica os olhos da boiada;

da;

c) sorria tão manso manso/ como os olhos da boiada, em que a repetição responde apenas a necessidades rítmicas e métricas do poema.

A esse tipo de repetição (leituras a e b) que tanto pode referir ao elemento da esquerda "sorria", quanto ao elemento da direita "olhos da boiada", Franck (1986:11) denomina estrutura de double-bind, onde o elemento B, na cadeia de enunciados A-B-C pode referir-se tanto a A como a C. A autora ainda acrescenta "devido a esta possibilidade de ouvir formas semelhantes que se sucedem como repetições genuínas, podemos considerar mesmo as sentenças que contêm a repetição completa de B (e que poderiam, portanto, ser consideradas como duas sentenças independentes, A-B e B-C) como candidatas possíveis a membros da classe de enunciados com estruturas de double-bind". A autora divide as estruturas com double-bind em dois tipos: "cabeça de Janus" e "construções especulares". O que ocorre no poema de Zila Mamede é a estrutura "cabeça de Janus", porque "o enunciado em B muda de aliança, de A para C, mas conserva essencialmente o mesmo significado e/ou categoria sintática". (Franck, 1986:13).

A coesão sequencial também pode se dar por meio de estruturas sintáticas semelhantes, preenchidas por itens lexicais diferentes (Koch, 1989:51). Exemplos típicos desta forma de progressão, através do paralelismo sintático, podem ser observados neste poema:

a) Onde os anéis, onde os dedos (1)

Onde os cabelos (3)

Onde os sonhos (5)

Onde o amor (7)

b) sem sentido (12)

sem sentido, sem um não (16)

c) Arrastado amor antigo (19)

desmanchado do contigo (20)

desfibrado do comigo (21)

quebrado na encantação (22)

No paralelismo sintático, há, além da similia-

dade na construção sintática, o crescimento de conteúdos se-

mentais diversificados. Na primeira estrofe de Cantiga,

em (a) os conteúdos semânticos acrescentados pressupõem a

noção de identidade, remetendo ao estado onírico do locu-

tor, caracterizando o início da relação amorosa. Na segun-

da estrofe, em (b), "sem sentido" difere do "sem sentido",

"sem um não"; "sem sentido" significa que o anel já não

tem importância, uma vez que a relação está rompida; "sem

sentido" significa a não queixa; "sem um não", é que não

houve explicação para o desentendimento. Na terceira estrofe, em

(c), pode-se falar de simetria, visto estarem em jogo a

disposição espacial e a linha (identidade de sons). Mas

primeiras palavras dos quatro versos : arrastado/desman-

chado/desfibrado/quebrado, o núcleo dominante /ado/ rima entre si; desmanchado/desfibrado partilham o núcleo /des/ prefixo designativo de afastamento, privação, ação contrária, negação, reforçando a idéia de separação. Enquanto "arrastado" traz consigo a noção de prolongamento, que durou muito tempo, coincidindo com "antigo". Antigo/contigo/comigo também rimam entre si, mas a intercalação do fonema "i" parece sugerir a idéia de tristeza, de lamentação.

Ao paralelismo sintático exemplificado em Cantiga pode-se acrescentar outra forma de paralelismo, que poderia ser denominado de paralelismo temático, de que o poema Arado oferece excelente exemplo. Trata-se de um poema em três estrofes, de quatro versos cada uma:

Arado cultivadeira
rompe veios, morde chão
Ai uns olhos afiados
rasgando meu coração.

Arado dentes enxadas
lavancando capoeiras
Mil prometimentos, juras
faladas, reverdadeiras?

Arado ara picoteira
sega relha amanhamento,

me desata desse amor
ternura torturamento.

Como se pode ver, os dois primeiros versos de cada estrofe "tematizam" arado, atribuindo-lhe predicados; os dois últimos versos de cada estrofe "tematizam" o amado a que o eu lírico dirige sua súplica. Se o poema tivesse sido produzido em duas estrofes, cada uma das quais com seu "tema", teríamos duas estrofes tematicamente estanques, cabendo ao leitor articular os dois segmentos. Tal como construído, o poema exige do leitor esta articulação, mas reitera, a cada estrofe, a retomada metafórica do objeto arado e seu contraponto amado, expressão "ausente" no texto, mas presentificada pelo destinatário das proposições que constituem a súplica e, em consequência, pela similaridade sonora com arado.

A observação a propósito do jogo arado/amado exemplifica outra forma de coesão seqüencial, essencial para a construção da musicalidade da poesia. Trata-se do uso de recursos fonológicos, segmentais ou supra-segmentais, a que já referimos ao chamar a atenção para a rima entre antigo/contigo/comigo..

Observa-se, no poema Cantiga, a presença de uma invariante, traduzida no número de sílabas dos versos, predominantemente de sete sílabas, o que lhe confere o ritmo. A rima nem sempre ocorre no poema, dos trinta versos, doze não rimam com seus pares próximos. Na primeira

estrofe, aparecem cinco ocorrências de rimas alternadas; na segunda estrofe, os quatro primeiros versos contêm rimas emparelhadas, enquanto nos últimos quatro, só há rima alternada. Na terceira estrofe, os três primeiros versos rimam emparelhados; do verso 24 ao 30, as rimas são alternadas.

Outra forma de coesão sequencial é a recorrência de tempo verbal. Koch (1984:37 a 48) adota a classificação dos tempos verbais de Weinrich, feita a partir das características do sistema temporal:

- 1) atitude comunicativa;
- 2) a perspectiva;
- 3) o relevo.

A atitude comunicativa é realizada de dois modos: comentar e narrar. "Os tempos do comentário conduzem o ouvinte a uma atitude receptiva, tensa, engajada, atenta; os do relato levam o ouvinte a assumir uma atitude receptiva relaxada, não lhe exigindo reação alguma". (Koch, 1984:53). Na língua portuguesa, os tempos do comentário são o presente do indicativo, o pretérito perfeito simples e composto e o futuro do presente. No relato, temos o pretérito perfeito simples, o pretérito imperfeito, o pretérito mais-que-perfeito e o futuro do pretérito do indicativo.

Em relação à perspectiva, a autora examina para cada atitude comunicativa os tempos-zero (sem perspectiva) e os tempos retrospectivos e prospectivos. No comentário,

o presente é o tempo-zero; o pretérito perfeito, o retrospectivo e o futuro do presente o prospectivo. No mundo narrado, há dois tempos-zero que são representados pelo pretérito perfeito e o imperfeito; o pretérito mais-que-perfeito é o retrospectivo; e o futuro do pretérito, o prospectivo com relação aos tempos-zero.

O relevo funciona coesivamente para dividir o texto em dois planos que instruem o ouvinte sobre a informação considerada relevante e as outras que são secundárias. Na língua portuguesa, somente no mundo narrado o relevo é destacado, através do tempo verbal. O pretérito perfeito indica o primeiro plano e o imperfeito, o plano de fundo.

Todas essas três características do tempo verbal têm função coesiva, dando indicações ao leitor/ouvinte do tipo de abordagem textual: comentário ou relato; perspectiva zero, retrospectiva ou prospectiva, além do relevo: primeiro e segundo planos.

Vejamos como se dá a recorrência dos tempos verbais no poema *Cantiga*.

Na primeira estrofe, temos a elipse do verbo *estar* (no presente) nos versos 1, 3, 5, 7; no verso 5, temos uma ocorrência do verbo *juntar* (no pretérito perfeito) "*juntamos*"; no verso 7, temos a elipse do verbo *ser* (no imperfeito) "*era*" e no verso 9, a ocorrência de "*sorria*" (pretérito imperfeito). Dai, poder-se considerar a primeira estrofe como pertencente predominantemente ao mundo co-

mentado, em virtude de cinco ocorrências no presente do indicativo, embora elípticas, no tempo-zero em relação à perspectiva comunicativa; e uma ocorrência no pretérito perfeito, indicando a retrospecção. No mundo comentado, como já foi citado anteriormente, "o falante está sob tensão constante e o discurso é dramático, pois se trata de coisas que o afetam diretamente. O falante está comprometido: tem de mover e tem de reagir e seu discurso é fragmento de ação que modifica o mundo em um ápice e que, por sua vez, empenha o falante também em um ápice. (Koch, 1984:38). Há uma transição heterogênea a partir do verso 9 (sorria) no imperfeito, indicando a passagem para o mundo narrado em uma perspectiva de um dos tempos-zero e, ao mesmo tempo, o imperfeito no relato, constitui o segundo plano do relevo, isto é, o pano de fundo.

Na segunda estrofe, temos três ocorrências do presente do indicativo nos versos 11 (vejo), 14 (é), 15 (fere) contra apenas uma ocorrência elíptica no imperfeito (estava) no verso 13. Como na primeira estrofe, há predominância do mundo comentado.

Na terceira estrofe, ocorre exatamente o contrário, a autora se concentra no mundo narrado, nos dois tempos-zero, quanto à perspectiva: pretérito perfeito e imperfeito. Quanto ao relevo, destaca-se o primeiro plano, em vista da predominância do pretérito perfeito - sete ocorrências: (mudou) no verso 24, (sumiu) no verso 25, (fechou) no verso 26, (deste) no verso 27, (quebrou) no

verso 28, (foi) no verso 29 e (acabou) no verso 30.

Contamos ainda com três ocorrências do pretérito imperfeito, constituindo o segundo plano no relevo, ou pano de fundo, porque fornecem as informações que podem ser consideradas secundárias: (era) elíptico no verso 23, (era) no verso 30 e (davas) no verso 29.

Face ao pretérito da epígrafe " O anel que tu me deste", esses tempos comentadores da primeira estrofe (perguntas de hoje) e na segunda estrofe (afirmações sobre o hoje), acabam narrando uma história implícita (história de um amor que findou), suporte para que o comentário se dê.

Passemos agora a outro tipo de coesão textual: a sequenciação frástica, na terminologia de Koch (1989), que trata dos mecanismos que garantem a manutenção do tema, o estabelecimento de relações semânticas e/ou pragmáticas.

No poema *Cantiga*, a manutenção temática é assegurada pela utilização de termos que dizem respeito ao mesmo campo lexical (contigüidade semântica) tais como:

- a) anéis, dedos, mão, pele, fibra;
- b) neblinas, águas, trovoadas;
- c) vazio, abstrato, sem sentido, solidão;
- d) estrelas, luas, madrugadas;
- e) desmanchado, desfibrado, quebrado, acabou, mudou, sumiu;
- f) caminhos, descambados, pisadas;
- g) ontem, hoje.

Além da contiguidade semântica por meio de "frames" ou esquemas cognitivos globais, podemos observar o encadeamento por justaposição ou conexão. O encadeamento permite estabelecer relações semânticas e/ou discursivas entre orações, enunciados ou sequências maiores do texto (Koch, 1989: 60 a 70).

No poema *Cantiga*, a justaposição se dá pela ausência de elementos sequenciadores. Há apenas umas poucas marcas, no lugar dos conectores, realizadas por sinais de pontuação: na epígrafe, estão presentes reticências, entre colchetes, que indicam a suspensão da "*Cantiga de Roda*", e as aspas, evidenciando uma citação. No primeiro verso, há uma vírgula - "Onde os anéis, onde os dedos"- apontando para uma elipse. No verso 8, a autora se utiliza de parênteses, possivelmente indicando o abaixamento da voz na leitura, ou a inclusão de uma informação de circunstância muito específica de momentos de juras e amores.

No verso 10, tem-se um ponto de interrogação, marcando as perguntas existenciais do hoje sobre um passado. No verso 11, dois pontos, revelando uma síntese de todo o questionamento anterior:

"Me vejo: este anel partido"

Outra vírgula aparece no verso 16: "sem gemido, sem um não" empregada para separar elementos que exercem a mesma função sintática. No verso 30, ocorre uma vírgula e um ponto final:

"que era nada, se acabou."

A vírgula, nesse caso, é empregada para mostrar a elipse de uma conjunção (por isso) ou (e). O ponto, encerrando o discurso.

Entre os mecanismos de coesão seqüencial incluem-se as relações lógico-semânticas. Estas relações são estabelecidas através de conectores ou juntores de tipo lógico, de que são exemplos:

a) relação de temporalidade: encarrega-se de localizar no tempo ações, eventos, estados de coisas do mundo real, por meio da conexão entre duas orações. No poema *Cantiga*, essa relação é explicitada nos versos 13 "ontem nos dedos das mãos" e 14 "hoje punhal solidão", que por sua vez ligam-se, respectivamente, aos versos 23 "aquele anel que de vidro" ou 27, "naquele anel que me deste" e ao verso 11 "este anel partido". Portanto, tempo anterior/posterior. Exemplo de relação de temporalidade de tempo progressivo pode ser visto na primeira estrofe do poema *Bilhar*

Na medida exata
em que a noite corre
não fico: me ausento
como quem morre.

b) relação de causalidade (p porque q) expressa entre duas orações, uma das quais encerra a causa que acarreta a consequência contida na outra. Nos versos 7 a 9 encontramos:

O amor que / de tão grande / sorria

causa

consequência

expressa este tipo de relação, combinando estruturas sintáticas consecutiva e relativa. A mesma relação de causalidade pode ser encontrada entre os versos 3 e 4 do poema *Bois Dormindo*

e tanto era o silêncio da campina (3)

que se ouviam nascer as açucenas (4)

em que mais uma vez há a exploração de uma estrutura consecutiva.

Embora haja, em todo o corpus, exemplos de relações do tipo lógico-semânticas, são mais frequentes nas poesias as relações que têm sido denominadas de "relações discursivas ou argumentativas" em que

os encadeadores de tipo discursivo são responsáveis pela estruturação de enunciados em textos, por meio de encadeamentos sucessivos, sendo cada enunciado resultante de um ato de fala distinto. Neste caso, o que se assevera não é, como nas relações de tipo lógico, uma relação entre o conteúdo de duas orações, mas produzem-se dois (ou mais) enunciados distintos, encadeando-se o segundo sobre o primeiro, que é tomado como tema. (Koch, 1989:65).

A autora classifica como relações deste tipo a conjunção, a disjunção, a contrajunção, a comprovação, a comparação, a exemplificação, o contraste, entre outras. É fácil encontrar nos poemas analisados exemplos de tais relações, como nos versos 9 e 10 de *Cantiga*, onde há uma comparação:

[o amor] sorria tão manso manso

como os olhos da boiada

Enquanto relação de comparação de igualdade poderia, aparentemente, significar uma relação de equilíbrio entre os dois termos comparados. No entanto, pela lei argumentativa a que Vogt (1977:202) denomina compensação, "na comparação de igualdade o primeiro termo, o termo comparado, movimenta-se argumentativamente no sentido de mais, enquanto o segundo termo desliza no sentido de menos". De modo que, nos dois versos em análise, o argumento, favorecendo o primeiro termo, enaltece a qualidade do "sorria".

Num exercício aparentemente escolar, em que se aplica uma teoria aprendida a exemplos concretos, buscamos (e encontramos) exemplos de todos os tipos de relações discursivas apontadas pela Lingüística Textual. E não se esperava outro resultado, neste trabalho de "colheita" de exemplos já que o poema, além de ser uma obra literária, é também um fato lingüístico. Como tal, nele podem ser encontrados exemplos de todos os tipos de mecanismos de estruturação textual.

Entretanto, no que tange aos mecanismos de coesão seqüencial, pode-se localizar uma primeira grande diferença entre textos poéticos e textos não poéticos. Enquanto nestes as relações são, em sua grande maioria, explicitamente postas, com a presença de itens lexicais que normalmente expressam tais relações, nos poemas é a ausência de tais itens lexicais que predomina.

Tomando-se os cinco poemas básicos utilizados para esta análise, pode-se obter o seguinte resultado:

- a) em Cantiga há apenas uma ocorrência explícita do encadeador de comparação como. A coesão se dá pela referência e pelo paralelismo sintático. O mecanismo sintático de construção de orações que predomina é o processo de relativização;
- b) em Arado não há nenhuma ocorrência de elemento lexical encadeador de enunciados. A construção se dá pela justaposição, e pelo que denominamos de "paralelismo temático", em que o rompimento do tema se dá a cada dois versos, como vimos anteriormente;
- c) em Bois Dormindo encontramos a maior variedade de conectores explícitos:

A paz dos bois dormindo era tamanha
(mas grave era a tristeza de seu sono) -
e tanto era o silêncio da campina
que se ouviam nascer as açucenas

No sono os bois seguiam tangerinos
que abandonando relhos e chicotes
tangiam-nos serenos com as cantigas
aboiadeiras e um bastão de lírios.

Os bois assim dormindo caminhavam
destino não de bois mas de meninos
libertos que vadiassem chão de feno;

e ausentes de limites e porteiras
 arquitetassem sonhos (sem currais)
 nessa paz outonal de bois dormindo.

c) em Antecolheita há a ocorrência de um elemento concessivo (embora), três ocorrências da conjunção e (todas conjungindo nomes), e uma ocorrência do comparativo como. Consideremos a seguinte estrofe:

Não sei que faça dos celeiros. Vem:
 setembro amadurece nos folhados
 deixando-se nascentes para o estio.

em que claramente ao pedido "vem", segue-se a justificativa do ato de fala praticado, com a presença de dois pontos substituindo o elemento lexical introdutor de orações explicativas (na terminologia da gramática tradicional);

d) em Bilhar há a ocorrência de uma expressão proporcional (na medida exata em que...), uma ocorrência do comparativo como, uma ocorrência do adversativo no entanto. Mais uma vez é a justaposição (com ou sem sinais de pontuação) que predomina no texto, havendo neste poema inclusive um exemplo de enunciado intercalado, explicitamente marcado por travessão duplo. Mas é a primeira estrofe a mais rica para uma análise dos encadeamentos:

Na medida exata
 em que a noite corre
 não fico: me ausento
 como quem morre

onde há uma quebra de expectativa na oração que expressaria o conteúdo que se compara por proporcionalidade: esperar-se-ia uma oração afirmativa iniciando o terceiro verso, no entanto temos "não fico". Os dois pontos que lhe seguem determinam o significado de "não fico". Note-se que dois pontos está sendo empregado aqui com sentido totalmente diverso daquele que vimos no poema anterior, em que introduzia a oração explicativa.

e) em Tango há seis ocorrências da conjunção e, todas elas conjungindo nomes. Novamente é a justaposição a forma de encadear os enunciados.

3.2.2. Mecanismos de coerência

A lingüística textual (LT) postula a coerência como um princípio de interpretabilidade cuja produtividade, na leitura, depende inicialmente do conhecimento de mundo partilhado entre autor/leitor. Incluem-se entre estes conhecimentos os próprios mecanismos lingüísticos que fornecem "pistas" dos modos de construção/leitura de um texto. E à explicitação destes mecanismos que vem se dedicando a LT, ora expandindo conceitos produzidos por outras disciplinas que centraram suas preocupações em unidades menores, ora forjando conceitos próprios face ao objeto mais amplo que se propõe a estudar. Entre estes conceitos, o de intertextualidade nos parece básico, já que sua produtividade pode se dar nos dois pólos da relação com o

texto: o da produção e o da leitura. O autor pode remeter a outros textos explicita ou implicitamente. O leitor pode conhecer ou desconhecer o texto mobilizado pelo autor e pode também mobilizar textos não explicitamente convocados no processo de produção.

Dada a importância da intertextualidade para nossa análise, a sua explicitação e aplicação aos dados será feita após a exposição dos outros conceitos relativos à coerência textual.

Em algumas obras consultadas da LT, verificou-se que os conceitos de coerência apresentam certa similaridade, embora nem todos, se é que existe algum, explorem, cada um deles em particular, todos os aspectos essenciais constitutivos da coerência. Um ponto básico questionado é saber se a coesão determina a coerência, ou vice-versa, ou se elas funcionam independentemente. Esta é uma das questões que deve ser resolvida dentro da teoria. Outra questão importante é a unanimidade dos autores estudados em afirmarem que a coerência não é vista apenas como característica verbal do texto, dependendo também de fatores extra-verbais, especialmente da situação de interação entre texto, produtor e leitor, de conhecimentos enciclopédicos compartilhados etc.

Apresentaremos aqui três conceitos de coerência que, possivelmente, se complementam:

A coerência é algo que se estabelece na interlocução, numa situação comunicativa entre dois usuários. Ela é o que faz com que o texto faça sentido para os usuários, devendo ser vista, pois, como um princípio de interpretabilidade do texto. Assim, ela pode ser vista também como ligada à inteligibilidade do texto numa situação de comunicação e capacidade que o receptor do texto (que o interpreta para compreendê-lo) tem para calcular o seu sentido. (Koch & Travaglia, 1989:11)

Tentando recuperar o papel da língua, nos conceitos por eles estudados, em que não fica esclarecido o fato de a coerência ser estabelecida apenas pelos usuários e totalmente independente do texto, Koch & Travaglia (1989:38) assim se expressam:

A nosso ver há elementos (pistas) no texto que permitem ao receptor calcular o sentido e estabelecer a coerência: mas muito depende do próprio receptor/interpretador do texto e seu conhecimento de mundo e da situação de produção, bem como do seu grau de domínio dos elementos linguísticos pelos quais o texto se atualiza naquele momento discursivo-comunicativo. cremos que a coerência, assim, estaria no processo que coloca texto e usuários em relação, numa situação dada.

Por outro lado, para Beaugrande & Dressler:

Um texto tem sentido porque há uma continuidade de sentido entre os conhecimentos ativados pelas expressões do texto... Poderíamos definir esta continuidade de sentidos como os fundamentos da coerência, estando o acesso e a relevância dentro de uma configuração de conceitos e relações (p.84). A coerência será encarada como o resultado de combinar conceitos e relações numa rede composta de espaços de conhecimentos centrados sobre tópicos principais (1981:94)

Os autores propõem um modelo de conhecimento no processo de compreensão do texto baseado em "procedural approach". Esse modelo consiste em alguns tipos de estruturas globais, que seriam armazenadas na memória, como blocos completos por causa de sua utilidade em termos de tarefas e operações. Tais estruturas seriam "frames", esquemas, planos e "scripts". (Beaugrande & Dressler, 1981:90).

Para definir coerência textual, não é suficiente assinalar as relações mantidas entre as unidades lingüísticas que representam superficialmente o texto. Antes, será necessário considerar o processo total ou estrutura semântica global desde a intenção comunicativa do escritor ou do locutor até as estruturas lingüísticas em que se manifesta finalmente essa intenção. A coerência é vista como um fenômeno pragmático que, por isso, atua já antes da estrutura propriamente lingüística do texto, ou corresponde ao processo pré-lingüístico que parte da intenção comunicativa. A coerência refere-se aos modos como os elementos subjacentes à superfície textual tecem a rede de sentido (Guimarães, 1990:41-42)

Como se pode ver, há grande dificuldade em estabelecer um conceito de coerência sem fazer remessa a fatores situacionais e portanto extra-verbais. Parece unânime a opinião de que a coerência do texto não pode ser restrita a fatores verbais, embora se possa encontrar neles elementos indicadores de sua construção.

Seguindo outras análises textuais, estudaremos a coerência dando relevo a fatores pragmáticos, à relevância, à focalização e à intertextualidade.

Fatores Pragmáticos

Dos conceitos de coerência citados depreende-se que os fatores pragmáticos exercem uma função fundamental para a interpretação do texto. Entre esses fatores podem ser incluídos os tipos de atos de fala, contexto situacional, interação e interlocução, força ilocucionária, intenção comunicativa, crenças e valores culturais comuns aos interlocutores. A produção e compreensão de textos depende da interligação dos elementos ou fatores atuantes que fazem do texto uma unidade semântica.

Incluídos nessa interligação estão também os elementos denominados contextualizadores por Marcuschi (1983) e Fávero & Koch (1985). Trata-se de elementos que auxiliam a ancoragem do texto na situação comunicativa. Esses autores consideram dois tipos: contextualizadores propriamente ditos, representados por assinatura, local, data, elementos gráficos; contextualizadores perspectivos, que ajudam a criar expectativas em relação ao texto: título, início do texto, autor, estilo de época, etc.

Já tecemos observações sobre os títulos dos poemas que compõem *Navegos* (item 3.1.) e na introdução fizemos uma breve apresentação da autora. Tratando-se de obra publicada, os fatores pragmáticos da recepção se tornam impossíveis de fixar, uma vez que há um público potencial (dentre este público, chamamos a atenção (capítulo 2) para a comunidade discursiva.

Focalização

A focalização se relaciona com o conhecimento de mundo e com o conhecimento partilhado. Esse fenômeno acontece quando falante e ouvinte, no diálogo, enfatizam aquilo em que acreditam ou aquilo que sabem. Desse modo, certos elementos enfatizados são cruciais para o diálogo, porque podem influenciar tanto o que é dito quanto o que é interpretado, dependendo das diversas perspectivas com que esses elementos são vistos ou usados.

Há uma relação entre a língua e a focalização, uma vez que o dizer pode interferir no que é dito. A focalização pode se dar por meio do lingüístico, do conhecimento partilhado lingüístico ou não-lingüístico. (Koch & Travaglia, 1989:82)

O estabelecimento da coerência textual e, conseqüentemente, a interpretação adequada de um texto podem ser facilitados pela focalização (cf. Koch & Travaglia, 1989:82).

Para Koch & Travaglia (1989:85), muitos fatores podem determinar a focalização e citam como o mais importante o interesse e a história dos indivíduos envolvidos na conversação. Transferindo a abordagem dos autores acima para o texto escrito, pode-se considerar o interesse momentâneo que levou o indivíduo a ler determinado texto ou escrever sobre um assunto de sua especialidade. Quanto à história dos indivíduos, suas atividades profissionais de-

terminariam focalizações diferentes sobre um mesmo assunto, considerando sua real enciclopédia, propiciando leituras diferentes.

Esses autores também consideram os títulos como geradores de focalização, visto que podem selecionar áreas de conhecimento de mundo, ativando expectativas (cf. Koch & Travaglia, 1989:86).

Novamente, o recurso à noção de comunidade discursiva é a melhor forma de dar conta dos processos de focalização de uma obra poética publicada. O próprio título *Navegos*, como já fizemos notar, remete à obra lírica, criando expectativas de leitura sobre temas comuns em tais tipos de textos. Em nosso conhecimento enciclopédico amplo, a lírica remete sempre às relações amorosas.

Relevância

A coerência é um assunto de relações semânticas e pragmáticas no texto. Reinhart (1980:163-164) assume que para um texto ser coerente tem que satisfazer a três condições: coesão, consistência e relevância. A primeira é uma condição de concatenação linear de sentenças num texto. Exige que as sentenças do texto sejam formalmente conectadas, como se viu no estudo dos mecanismos coesivos. A consistência é uma condição semântica, exigindo que cada sentença seja consistente com a sentença anterior, isto é, que elas possam ser verdadeiras no mesmo estado de coisas

(de acordo com nossas assunções sobre o mundo). As condições de relevância consistem tanto em condições semânticas quanto pragmáticas, elas restringem não só as relações do texto, mas também as relações entre estas sentenças e um tópico discursivo subjacente, ou tema, tanto quanto suas relações com o contexto do enunciado.

Por outro lado, Giora (1985:699) aceita o ponto de vista de Reinhart, com uma exceção: a coesão sendo uma relação linear que se obtém entre pares de sentenças não é condição necessária nem suficiente para a coerência textual. Sua pretensão é que a coerência seja independente da coesão.

Ela argumenta que as proposições são relevantes (para um tópico discursivo subjacente) quando elas são interpretáveis como predicando algo sobre um tema subjacente. Ressalta que a relevância (para um tópico discursivo) não é obtida linearmente entre pares de sentenças, mas entre um conjunto de proposições e um tópico discursivo. Não é o caso de um conjunto de proposições serem relevantes mutuamente (como pretende Manor, 1982:94), mas elas devem ser relevantes para um tópico discursivo subjacente. (Giora, 1985:707).

Mesmo nesse raciocínio rigoroso, a autora abre uma exceção: um segmento textual exibindo irrelevância e que não pode ser interpretado como sendo sobre o mesmo tópico discursivo do conjunto de segmentos em que está encaixado, ainda poderá ser considerado coerente se ele mar-

car a digressão por meio de um conector explícito. Isto é, para vários segmentos textuais com diferentes tópicos discursivos satisfazerem as exigências da relevância, eles devem ser relacionados a um hipertópico discursivo subjacente em termos de "aboutness"; eles devem ser interpretáveis como sendo sobre um hipertema sobre que um texto/discurso trata.

Na análise dos elementos coesivos do poema *Cantiga*, vimos que os enunciados fornecem pistas que permitem ao leitor calcular o sentido e estabelecer a coerência. Além do conhecimento dos componentes linguísticos, deve ser considerado o conhecimento de mundo do leitor, que ativa os modelos cognitivos globais. No poema *Cantiga*, pode ser notado o "frame" que contém o conhecimento do senso comum relativo ao conceito global: compromisso amoroso.

O poema começa com uma série tensa de questionamentos existenciais, angustiados, que poderiam remeter ao ato de fala de interrogar, mas isso não ocorre, uma vez que são perguntas retóricas, porque o locutor não quer saber as respostas. Ele já as tem. O tom interrogativo do locutor revela uma atitude crítica. Trata-se de um locutor que, manifestando seu espanto e descontentamento face ao rompimento amoroso, tematiza o anel como símbolo (conhecimento enciclopédico) da eternidade de um compromisso que se mostra fugaz. Daí o anel tornar-se vidro (quebrável), fibras que se desfibram, e assim sucessivamente.

Mais uma vez se podem constatar diferenças nos mecanismos de construção de textos poéticos e não poéticos. Embora as poesias apresentem exemplos de construção temática pela mobilização de campos semânticos (como vimos no estudo da coesão referencial), o que caracteriza a poesia, neste aspecto, é a frequência com que mundos diferentes são mobilizados para se acercar ao hipertema que lhe dá eixo. Este jogo com mundos distintos, com aparente irrelevância entre um e outro, é exemplar no poema *Arado*. Fala-se do arado, predica-se o arado e, ao mesmo tempo, em versos subsequentes, suplica-se a um destinatário textualmente construído, o amado, ações amorosas que somente em função da mobilização do "mundo do arado" se tornam semelhantes àquelas do trabalho típico com o arado na terra. Como vimos anteriormente, a articulação entre um mundo e outro é deixada para o leitor (ausência de conectores). No processo de constituição do texto, mundos que o conhecimento enciclopédico situaria como distantes um do outro, aproximam-se e é em função dos sentidos que se atribuem a um e outro que o leitor articula mundos antes não articuláveis.

Neste sentido, pode-se dizer que a coerência não é linearmente detectável, mas se constrói da mesma forma que os sentidos. Não é unidirecional, mas propaga-se pelo texto como um todo, refazendo interpretações e demandando articulações entre os segmentos mobilizados para a construção do tema.

Intertextualidade

A intertextualidade é a dependência de conhecimentos de outros textos para compreender a produção de um texto. Esse conhecimento pode ser em relação ao conteúdo, à forma ou à tipologia dos textos.

Beaugrande & Dressler (1981:182) introduzem a noção de intertextualidade como um dos fatores da coerência, para mostrar que a produção de um determinado texto depende do conhecimento por parte dos interlocutores de outros textos previamente produzidos.

As relações definidoras da configuração temática do texto são elucidadas num espaço de variadas dimensões. Guimarães (1990:26) se posiciona da seguinte maneira quanto à intertextualidade:

as práticas intertextuais - inscrevem o texto novo num campo intelectual já conhecido do leitor, com quem estabelecem uma espécie de convivência, pela reutilização de material que remete a um "já escrito" que predetermina o texto e lhe assegura a previsibilidade - desde a simples reminiscência até a citação. A leitura linear cede o espaço a uma leitura em travessias e vinculações, fixando-se na confluência de excertos emergentes de horizontes múltiplos

Também em Sant'Anna encontramos corroboração às noções de intertextualidade com que trabalham Guimarães, Koch & Travaglia, ou Beaugrande & Dressler:

A intertextualidade, estilização, paráfrase, paródia e apropriação são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos. E, à medida que esses efeitos são muito usados pelos autores modernos, configura-se que a leitura de suas obras requer certa especialização. Como obras metalinguísticas, usando a inter e intratextualidade, descrevem um discurso fechado ou, então, restrito ao entendimento dos especialistas. (Sant Anna, 1985:26)

Estudando *Cantiga*, postulamos que o poema está explicitamente relacionado a uma *Cantiga de Roda* e implicitamente a uma *Cantiga de Amigo*. Por outro lado, o poema em análise produz outros efeitos de sentido se correlacionado, por exemplo, a *Soneto de Fidelidade*, de Vinicius de Moraes e à canção *Olhos nos Olhos* de Chico Buarque de Holanda, convocados pela leitura não em função de registros linguísticos materializados no poema *Cantiga*, mas em função da interdiscursividade relativa a seu tema.

Em *Cantiga*, verifica-se a intertextualidade a partir do título do poema, que remete a uma *Cantiga de Roda* e a uma *Cantiga de Amigo*.

O recurso da utilização da epígrafe "O anel que tu me deste [...] extraído da *Cantiga de Roda* abaixo transcrita, serve de tema ao poema de Zila Mamede, mostrando a integração das partes do texto. Observemos a *Cantiga*:

Ciranda, cirandinha,
Vamos todos cirandar

Vamos dar a meia-volta
Volta-e-meia vamos dar.

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou
O amor que tu me davas (tinhas)
Era pouco e se acabou.

A Cantiga de Roda, até pouco tempo freqüente nas brincadeiras infantis, reflete aspectos rotineiros da vida humana, retratando fatos e situações concretas vivenciadas ou desejadas pelos participantes dessa forma de diversão.

De acordo com Jurado (1986:39), o texto da Cantiga de Roda configura um espaço vazio de sentido para ser preenchido pelo usuário, visto que a própria "estrutura da linguagem permite ver sob e além daquilo que sua materialidade apresenta". De modo que a "interpretação de uma cantiga pode passar da ingenuidade à malícia, dependendo do tempo, lugar, formação cultural do discurso."

A intertextualidade é explicitamente assumida, no processo de estilização de Zila Mamede, através dos versos:

- (23) Aquele anel que de vidro
- (24) no abstrato se mudou
- (27) Naquele anel que me deste
- (28) no vidro em que se quebrou
- (29) foi-se o amor que tu me davas

(30) que era nada, se acabou.

O poema ora em análise também corresponde, em conteúdo, à Cantiga de Amigo (em anexo), enquanto veicula uma afinidade mágica entre amor e natureza: "estrelas neblinadas / caminhos de luas / descambando em madrugadas / águas pisadas / trovoadas / boiada." Expressões que adquiriram significados sancionados pelas convenções literárias. Essas expressões têm algo em comum com os versos da Cantiga de Amigo:

- (1) " O anel do meu Amigo"
- (2) " perdi-o sso-lo verde pinho"
- (4) " o anel do meu amado"
- (5) " perdi-o sso-lo verde ramo"
- (3 e 6) " e chor' eu, bela".

Ainda sobre o conteúdo, segundo Leite Vasconcelos (4a edição), nas Cantigas de Amigo, o anel sempre aparece como presente entre namorados, simbolizando amor e promessa de casamento. Na Cantiga de Amigo com que comparamos a Cantiga de Zila Mamede, há a presença do anel dado pelo amigo (amado), o pranto, pela perda do anel - rompimento do compromisso - e a presença da natureza, confiante do amor e do pranto. Faz alusão a um interlocutor, também confidente, recuperado pelo vocativo, bela, dona virgo e dona d'algo. Pode-se dizer o mesmo da Cantiga que apresenta quase os mesmos elementos: amor, anel, amado

(tu), a natureza, exceto o interlocutor confidente.

Nos três poemas (Cântiga de Roda, Cântiga de Amigo e Cântiga) há, de certa forma, uma paráfrase, isto é, o idêntico e o semelhante. Além disso, a Cântiga de 21-ja Mamade assemelha-se às duas pela forma em versos de sete sílabas, no ritmo, nas rimas e assonâncias.

Na segunda estrofe, especialmente os versos 17 e 18: "tragando um lugar vazio / na palma de cada mão" lembram a brincadeira do anel, em que as crianças sentadas em círculo, com as mãos postas, esperavam ser escolhidas por aquela que detinha o anel. Em cada rodada, apenas uma era eleita para recebê-lo, enquanto as outras ficavam de mãos vazias.

Outra referência que pode ser mobilizada na leitura é a do adágio popular - vão-se os anéis, ficam os dedos - já que são os dedos desnudos do anel que a poeta mostra, para reiterar a temática do rompimento amoroso.

A expressão "arcotiecha" simboliza a relação amorosa, lembra a figura de Cupido, mensageiro do amor. O anel dado, responsável pelo estado onírico relatado, de certa forma, na primeira estrofe, transforma-se em arma perfurante, cujo uso é capaz de ferir mortalmente: "punhal sólido".

A paráfrase oculta-se atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma, uma continuidade da ideologia dominante, no dizer de Sant'Anna (1985:28), "na paráfrase al- quem está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, esses duas vozes

por identificação, situam-se na área do mesmo.
(Sant'Anna, 1985:29)

Em contrapartida, o poema de Vinicius de Moraes e a canção de Chico Buarque de Holanda, por exemplo, assumem uma atitude contra-ideológica, revertendo o jogo da relação amorosa, admitindo a labilidade do amor. Enquanto nas três cantigas pretende-se que o amor seja eterno, em Vinicius, o amor é chama, transitório, só é eterno "enquanto dura". A fidelidade só é concebida no momento fugaz em que se ama. Como diz Sant'Anna, "a máscara denuncia a duplicidade, a ambivalência e a contradição [...] " uma disputa aberta do sentido, uma luta, um choque de interpretação". (Sant'Anna, 1985:29/30).

Tanto Vinicius de Moraes quanto Chico Buarque de Holanda fazem uso da apropriação, porque se situam no eixo das diferenças, fazendo crítica no sentido de não "reproduzir", mas produzir algo diferente". (Sant'Anna, 1985:44).

Assim, em "Olhos nos Olhos", há uma liberação da mulher; chora a perda do amado (como manda o figurino), mas se refaz. Não se dobra à ideologia que prega a submissão aos caprichos do homem. Na Cantiga de Amigo, a mulher fica cultivando o abandono, o sofrimento de dor pela separação.

Nas três cantigas, o conceito de amor é eterno; por outro lado, nos dois últimos textos, convocados pela leitura, não em função de registros lingüísticos, mas em

função da interdiscursividade relativa a seu tema, o amor é lábil, é transitório.

3.2.3. Pressuposição e encadeamento

As intenções do locutor devem, de uma forma ou outra, se tornarem públicas e se mostrarem para que, ao serem reconhecidas pelo leitor/ouvinte, a comunicação possa se realizar. Dizer que as intenções do locutor se fazem públicas na comunicação significa que o leitor/ouvinte as reconhece e que o locutor sabe disso. Não é possível participar de um intercâmbio discursivo sem tornar públicas certas significações e isto ocorre não só pelo emprego de palavras (do que se diz), mas também por aquilo que se considera pertinente ao dizer. Essas considerações, baseadas em Recanatì (1981:154), evocam o conceito de texto de Eco, já que para este autor o texto é construído através dos atos de cooperação do leitor e pressupõe o "não-dito" e o "já-dito".

Esta distinção repercute no nível das implicações discursivas: ao lado do que implica o que se diz, está aquilo que o fato de dizê-lo implica; ao lado das implicações lógicas estão as implicações pragmáticas do dizer.

A implicação pragmática provém da regra segundo a qual se X afirma p, X tem razões para pensar p. A categoria da implicação pragmática chama nossa atenção por es-

tar ligada diretamente aos subentendidos: diz-se que um locutor se faz entender numa enunciação por meio daquilo que esta implica pragmaticamente.

No poema *Cantiga* encontramos dois enunciados encadeados responsáveis por um estranhamento precisamente porque o que se implica num enunciado é negado por sua afirmação pressuposta no enunciado imediatamente seguinte. Trata-se do último verso do poema (*O amor era nada, acabou*). Aparentemente, o enunciado como um todo é contraditório. A contradição que gera o estranhamento desse enunciado é o que implica pragmaticamente o fato de o locutor dizer: "O amor era nada", e o que assevera na segunda parte do enunciado: "acabou". Ao afirmar que "o amor era nada", o locutor deixa entender o que sua enunciação implica pragmaticamente, isto é, que ele acredita que o amor inexistia. Ao enunciar, na sequência, "acabou", pressupõe a existência de algo, para que possa acabar. Assim, o primeiro enunciado do verso implica pragmaticamente a inexistência do amor que o segundo enunciado pressupõe existente.

na leitura de um mesmo poema de Zila Mamede, será necessária a noção de paratextos tem neste trabalho uma importância fundamental, visto que, na construção de paratextos dos poemas que constituem o corpus, pretende-se que emergirão os elementos contextuais importantes ausentes nos textos, articulando-se na leitura os segmentos ausentes matriciais e lacunares que constituem o texto que se lê. Se as leituras fossem ideológicas, no sentido quase matemático do termo, onde há, quer as hipóteses postuladas no estudo a propósito do texto poético, quer a hipótese de que haverá também nos mecanismos de composição textual espaços vazios deviam ser repletos. Assim, as leituras, enquanto "paratextos" constituídas pelo leitor e que permitem ao pesquisador reafirmar ou reafirmar a hipótese geral do trabalho: o texto em verso é tecido de outras formas, através de estrofismos, metáforas, metonímias, antitezes e, na dimensão da arquitetura composicional, por apogios e elementos matriciais de coesão e coerência.

Antes de apresentar duas paratextos produzidos na leitura de um mesmo poema de Zila Mamede, será necessária

4. DUAS LEITURAS DE UM MESMO POEMA

rio fazer um levantamento de algumas concepções do fenómeno parafrástico, uma vez que esta noção é difícil de ser objetivada, em virtude da multiplicidade de sentidos que lhe tem sido atribuída.

A parafrase é conceituada tradicionalmente como a confirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de um texto. Frequentemente, tenta-se aproximar tradução e parafrase, uma vez que o tradutor pode tomar a liberdade não só de variar de palavra e sentido, mas também de abandonar ambos por questões de adaptação à segunda língua. Mas esta proximidade entre parafrase e tradução foi alvo de críticas a ponto de Cleanth Brooks rejeitar "a noção de que o poema possa ser parafraseado sem sofrer violências". (Sant'Anna, 1985:19).

Poderíamos concordar com esta crítica, inclusive acrescentando nela o texto em prosa, visto que cada texto literário pode provocar leituras equivocadas, levando o leitor a extrair dele inferências não autorizadas. Neste sentido, na literatura, a parafrase só poderia ser concebida como criação ou estilização.

Este é, por exemplo, o ponto de vista defendido por Rudigoz (1988), que constrói uma tipologia de textos a partir das funções da linguagem de Jakobson. Para o autor, o postulado da parafrasabilidade somente pode ser admitido para textos referenciais, onde o significado expresso numa língua pode ser expresso por outra língua. No entanto,

A concepção da poesia como discurso em que o signo é invertido (dominância do significante) nos esclarece sobre o que é necessário entender por paráfrase no domínio do discurso poético. Enquanto o discurso referencial tem uma face significativa puramente funcional e transparente, o discurso poético produz sentido tanto pelo significado quanto pelo significante. Em consequência, se a paráfrase do discurso referencial transpõe somente o significado, a do discurso poético não pode ser tão simples. Ela deve assegurar uma dupla equivalência: do significado, certamente, mas também do significante, este último se desdobrando por seu turno, já que o significante da paráfrase poética deve assegurar um significado do significante. (Rudigoz, 1986:61)

Posição menos radical vamos encontrar nos estudos de Sant'Anna, para quem

A paráfrase, situando-se sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma. Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade, de modo que falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças. Dessa forma, a paráfrase é vista como efeito de condensação, onde há o reforço. Na paráfrase, alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do mesmo. (Sant'Anna, 1985:27)

Como a tendência da ideologia dominante é falar do mesmo e do idêntico, e repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho, a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está repetindo o que o outro já disse, como eco que refrata a voz que fala atrás de si. Note-se que as diferentes posições dos dois autores remetem, na verdade, a diferentes conceitos de paráfrase.

Em Sant'Anna, é o conteúdo que importa; em Rudigor (relativamente ao texto poético) o conteúdo e a forma estão no mesmo nível e é em função desta que defende o ponto de vista de que os textos poéticos são textos não parafraseáveis. O problema nos remete, então, ao próprio conceito de parafrase.

As fontes históricas que têm norteado a noção de parafrase na lingüística contemporânea são examinadas por Fuchs (1983) através de três perspectivas:

- 1) a perspectiva lógica da equivalência formal;
- 2) a perspectiva gramatical;
- 3) a perspectiva da reformulação.

A primeira perspectiva é fundamentada na lógica, cujo princípio básico é o "valor de verdade". Isso significa que duas proposições são consideradas equivalentes se elas possuem o mesmo "valor de verdade". Para estabelecer a equivalência entre as proposições existem regras lógicas. Alguns lingüistas se utilizam das regras de equivalência lógica como suporte para a construção lingüística da parafrase, enquanto outros rejeitam tal abordagem em razão das dificuldades de aplicar a noção de "valor de verdade" aos enunciados da língua, e a perspectiva lógica "conduz a um desconhecimento da especificidade do sentido, sobre o qual repousa o funcionamento lingüístico da parafrase". (Fuchs, 1985:130).

Mesmo aqueles que recusam o critério de identidade do "valor de verdade", os lingüistas formais, tomam

de empréstimo à lógica a noção de equivalência para aplicá-la à paráfrase: duas paráfrases são formalmente equivalentes quando elas compartilham uma propriedade comum. Estabelecem as famílias de enunciados que, na língua, são equivalentes, ou seja, o linguista é capaz de descrever o parentesco sintático dos enunciados, postulando terem "o mesmo sentido". Com exceção da escola de Harris, a maioria dos linguistas formais estabelece as famílias de paráfrases baseados na derivação de enunciados equivalentes, partindo de uma fórmula abstrata comum, considerada representante das relações gramaticais profundas e, conseqüentemente, a constância semântica partilhada por estes enunciados. A relação entre as frases ativas e passivas é o modelo padrão da paráfrase linguística.

Tal abordagem apresenta dois tipos de problemas: a consideração do léxico e o impacto semântico das operações de derivação". (Fuchs, 1985:130).

Nessa mesma abordagem, isto é, em termos de equivalência formal, há duas posições diferentes, além de outras intermediárias. Enquanto a escola de Harris pretende estudar a paráfrase apoiada na constância lexical, trabalhando exclusivamente com variações de ordem sintática, a corrente da semântica gerativa trabalha com equivalência entre lexicalização e gramaticalização.

A segunda perspectiva, a paráfrase como sinonímia, foi alvo de duas concepções: a concepção quantitativa na língua, são abundantes as palavras que têm o mesmo

sentido); a concepção qualitativa (a língua instaure sutis diferenças semânticas entre as chamadas sinonímias que se traduzem em diferenças de emprego). A prevalência de uma ou de outra abordagem varia conforme a época.

Em relação à lingüística contemporânea, a abordagem estritamente sintática da paráfrase é o ponto de partida para todas as estruturas parafrásticas, não questionando a natureza semântica do fenómeno, bastando-lhe a ideia intuitiva de uma certa "identidade de sentido"; enquanto outras abordagens semânticas posteriores (semântica gerativa, semânticas formais) procuram classificar no nível da significação, aquilo que as paráfrases têm em comum e aquilo que as diferenciam. (Fuchs, 1985:131)

Fuchs aponta para a perspectiva da paráfrase como sinonímia de frases dois problemas: "a qualificação das semelhanças e diferenças semânticas, e a presença da ideia intuitiva de identidade de sentido na consciência lingüística dos locutores". (Fuchs, 1985:132).

O princípio da sinonímia (entre palavras ou frases) reside na possibilidade de visões diferentes, de contextualizações variadas, em relação a um mesmo referente:

é a estabilidade do referente que autoriza postular um núcleo semântico comum, enquanto que a diversidade de pontos de vistas sobre este referente dá origem às diferenças semânticas secundárias. Contudo, a identidade referencial constitui uma condição necessária, mas não suficiente da sinonímia: pode-se referir a um mesmo objeto ou a um mesmo estado de coisas de modo semanticamente divergente, e até contraditório. (Fuchs, 1985:132)

Portanto, é o sentido denotativo de base (e não apenas o referente denotado) que deve ser idêntico. Nesta abordagem da sinonímia, o sentido opõe-se à referência, a denotação às conotações, o semantismo de base aos semantismos secundários: de modo diversificado, é sempre a noção de um núcleo "duro", objetivo que representa a identidade de "conteúdo informacional", de "sentido cognitivo" ou "sentido lógico, que está além das variações subjetivas consideradas menores, tais como "estilísticas", "enfáticas", "conotativas", etc. (Fuchs, 1985:132).

Para Fuchs, o segundo problema apresentado por esta abordagem, refere-se ao fato de que embora a noção de identidade de sentido se mostre insuficiente para uma análise aprofundada da sinonímia, ela funciona em um certo nível que deve ser levado em conta pelo lingüista, como dado imediato da consciência dos locutores:

duas expressões sinônimas são espontaneamente veiculadas como tendo o mesmo sentido e como substituíveis numa situação de comunicação dada, considerado o contexto (lingüístico) e a situação (extra-lingüística) que filtram alguns valores das expressões; o enunciador pode momentaneamente considerá-las como idênticas, isto é, apagar as diferenças em proveito das semelhanças. Inversamente, as diferenças semânticas entre duas expressões sinônimas podem ser vistas, num contexto e numa situação dada, como muito importante para permitir este processo de identificação semântica e de substituíbilidade...

Estas duas perspectivas, a de equivalência formal e a de sinonímia, têm como denominador comum o fato de

conceberem a paráfrase como uma relação virtual da língua, e não como uma relação atualizada no discurso, o que equivale pensar na transparência da língua, postulando o manuseio e a decodificação do sentido dos enunciados por todos os sujeitos de maneira uniforme.

A terceira e última perspectiva, a paráfrase como reformulação, tem sido abordada na retórica e na literatura, no nível discursivo, como atividade efetiva de reformulação em que o locutor resgata (bem ou mal), na totalidade ou em parte (fidelmente ou não) o conteúdo de um texto-fonte sob a forma de um segundo texto. Nesta abordagem, a paráfrase assemelha-se à tradução.

Em tal concepção, a paráfrase é vista sob a ótica enunciativa, discursiva e pragmática. Aqui, três tipos de questionamentos são levantados:

1) a reformulação parafrástica reside na interpretação previa do texto-fonte. Mas o trabalho de interpretação é variável, dependendo dos sujeitos e das situações, uma vez que cada um "percebe" e, por isso, recupera o texto de modo diferente;

2) a reformulação parafrástica tem por objetivo identificar a significação do texto-fonte com a do novo texto. No entanto, essa identificação é transitória, porque só tem validade num contexto e numa situação determinados, além de apresentar fragilidade uma vez que reside no "apagamento" das diferenças em favor das semelhanças.

Finalmente, a reformulação parafrástica é representada por formas típicas do uso metalinguístico da linguagem.

O maior problema, em tal abordagem, é fazer a articulação entre a língua e o discurso, o sistema e seu emprego, estabelecendo o que pode ser possível para o linguísta, como resultado da interpretação e da reformulação. (Fuchs, 1985:133-4).

Em suas reflexões sobre o fenômeno da parafraseagem, Fuchs (1984:175-77) tenta mostrar que a parafrase põe em jogo uma contradição fundamental, que repousa na dialética do mesmo e do outro e que esta dialética constitui a problemática de base, em matéria de parafrase.

Esta dialética do mesmo e do outro é constitutiva da problemática da sinonímia. Ela confronta o linguísta com as grandes questões teóricas concernentes à significação: a relação dos sujeitos com o sistema linguístico, a natureza dos processos de produção e de reconstrução (interpretação) do sentido.

Antes de tudo, ela obriga a articular dois pontos de vista geralmente considerados opostos, em termos de abordagem da semântica: a concepção binária de uma semântica falível (X e Y têm ou não o mesmo sentido, sem que se possa dizer este sentido), e a concepção substancialista de uma semântica forte (X e Y têm certos elementos de sentido em comum, mas nem todos, e a análise visa a qualificar substancialmente o conjunto desses elementos de senti-

dos comuns e diferentes). Ultrapassar esta oposição, é recusar encerrar o fenómeno parafrástico seja na problemática da identidade do sentido, seja naquela de equivalência semântica: é reconhecer a primeira como constitutiva da prática e da concepção espontânea do sentido e da parafrase para os sujeitos, no seu uso da língua, e reconhecer a segunda como constitutiva do sentido e as relações de sentido entre as expressões da língua, de maneira que se deva restitui-la à prática teórica de análise do linguista.

Consequentemente, a parafrase não poderá mais ser encerrada seja no sistema da língua (as relações de parafrase não constituem uma propriedade intrínseca dos pares de seqüências, inscrita de maneira estável na língua, e sendo objeto de um total consenso dos sujeitos), seja na variabilidade infinita dos fatos do discurso e das determinações extralingüísticas (para cada uma de suas interpretações e suas relações de parafrase): a parafrase é um fenómeno linguageiro (quer dizer uma atividade da linguagem conduzida pelos sujeitos nas situações de discursos dados) que é apenas parcialmente lingüístico (quer dizer, se apoiando sobre as relações complexas da língua, que contribuem para o estabelecimento de um julgamento de parafrase, sem determiná-lo absolutamente).

A atividade de parafraseagem seria, portanto, uma atividade metalingüística espontânea dos sujeitos numa situação, atividade que colocaria em jogo a ilusão necessária da transparência da linguagem: a língua é, de fato,

tratada como um código.

A proposta de Fuchs (1984:177) é abordar o fenômeno parafrástico na sua globalidade, como um fenômeno homogêneo, qualquer que seja o nível onde se encontra estabelecido o julgamento de identificação semântica (nível do sentido, da referência, dos valores pragmáticos ou dos valores simbólicos).

Diante das propostas apresentadas por Sant'Anna e Fuchs e dos problemas que as diversas abordagens de parafrase têm levantado, preferimos considerar tal fenômeno como processo de construção de sentido, baseados em Rosenti(1991).

Se a parafrase depende da compreensão e da interpretação que o indivíduo faz de um texto-fonte, num momento e situações determinados, esta compreensão e interpretação vai depender do nível de leitura desse indivíduo. Partindo do pressuposto de que a língua não é um código e, em consequência, o texto também não o é, daí a necessidade de considerar, nas leituras possíveis de um texto, a conjunção de outros elementos além dos verbais. No entanto, o mais importante nesse processo é não negar a historicidade dos elementos verbais, que são "públicos" e "sociais" e que mesmo que não sejam "unívocos", não são amorfos, não servindo a uma manipulação aleatória, isto é, que se admita para um texto todas as interpretações possíveis e imaginadas. A leitura de um texto exige determinados limites ao leitor.

Fossenti (1991:717) postula uma concepção discursiva de texto e de leitura, pressupondo a impossibilidade de leitura de um texto como produto, admitindo somente a abordagem do texto na sua qualidade de discurso. Para este autor, o texto não é um produto, mas um processo, já que o próprio ato de ler já se constitui um processo.

Retomando nossa afirmação acima de que a paráfrase é resultado da compreensão e da interpretação do leitor, faz-se necessário conceituar estes termos. Dascal (1985) apud Fossenti (1991:722)

comentando as implicações da afirmação de Freud de que os chistes, ao contrário dos sonhos, precisam ser compreendidos, considera, entre outras coisas, que em relação a estes tipos de textos há dois níveis de abordagem: a compreensão (tarefa cumprida ao nível das regras de uso da língua natural, aí incluída a pragmática: isto é, compreender não implica manipular apenas material verbal) e a interpretação (que se faz descobrindo as motivações ideológicas ou inconscientes dos textos).

A partir destas colocações, postulamos que não só os chistes "precisam ser compreendidos", mas também outros tipos de textos verbais, incluindo os dois níveis de abordagem: a compreensão e a interpretação. Dessa forma, na nossa opinião, a paráfrase como produção de sentido exige do produtor-leitor os dois níveis de abordagem, porque, de acordo com Fossenti (1991:722) "a leitura pode significar compreensão em alguns casos e interpretação em outros".

Postular os dois processos (a compreensão e a interpretação) é situar a leitura de um texto no interior do discurso de que procede (no sentido que demos às expressões no capítulo 1). É também admitir, com Sant'Anna, a paráfrase de conteúdos como o retorno do já-dito e admitir, com a terceira corrente apontada por Fuchs, que a paráfrase, por dizer de forma distinta, diz ao mesmo tempo o já-dito e a também construção do sentido, já que articula de alguma forma os segmentos textuais.

Para mostrar que a paráfrase de um texto envolve a compreensão e a interpretação, vejamos duas paráfrases do poema *Tango*: um leitor-produtor compreendeu/interpretou o poema da seguinte maneira:

O poema trata das reminiscências de uma prostituta. Não consigo entender, ou melhor, captar nenhuma relação entre os dois últimos versos da primeira estrofe com os dois últimos da segunda estrofe, então:

a) "aquela veste encarnada"

"aquela veste encarnada"

me parece utilizar a repetição de modo a enfatizar o vermelho das vestes. Pareceu-me ainda, particularmente feliz a escolha do termo **encarnado** que sugere a cor, a carne e o sangue; e a repetição do verso reitera o peso de que se alivia a sua portadora.

b) "um manequim que pensava"

"muitos não e poucos sim".

Um manequim (um fantoche/uma boneca a ser exibida) que pensava nos muitos não que havia recebido e nas poucas oportunidades em que havia recebido compreensão e sim.

A última estrofe revela que o autor e o manequim das cinco primeiras estrofes são a mesma pessoa, num momento de fadiga, o autor tira a máscara e deixa aflorar as marcas da meretriz/manequim.

Provavelmente, o produtor deste texto-parafra-s-tico baseou sua leitura na noção histórica ou popularmente construída do termo TANGO, que intitula o poema. O título funcionou aqui como chave interpretativa. Dizem que o tango, dança argentina, dança coreográfica e sensual, criada sob as influências da polca e da habanera, foi introduzida inicialmente nos prostíbulos e que subrepticiamente foi se infiltrando nos lares e nos salões sociais. Dai, a compreensão e interpretação, relacionando o título com o desenvolvimento do poema. Nesta interpretação, percebemos que o leitor do texto-fonte optou pelo tema prostituição, uma vez que esta "profissão" é marginalizada. A veste encarnada representando a cor preferida, talvez, pela prostituta dessa época do tango, para chamar a atenção dos possíveis candidatos a uma "relação carnal". Os muitos não, o repúdio; e os poucos sim, as mínimas oportunidades de realização que a personagem teve na vida. Assim, podemos afirmar que este comentário tecida pelo produtor do texto novo deu-se a partir da compreensão, quando se ateuve aos elementos verbais e pragmáticos; e da interpretação, uma vez que busca captar as motivações ideológicas do texto original.

Mas uma segunda leitura também é possível e nela

O poema se tece com elementos cromáticos, a fim de avivar na memória a lembrança de uma pessoa supostamente conhecida. A metáfora "manequim" encerra/revela, pela descrição da forma física e do caráter ideológico da personagem, a sua beleza exterior e interior

e a admiração que o locutor sentia por tal pessoa idealizada. As cenas são alçadas à memória num processo metonímico, através das partes (moreno-rubro em cetim, veste encarnada e longa, cílios de longo nanquim, sorrisos coloridos, os dentes - leite e jasmim - imoveis nas formas vitreas, as contas de musgo e vidro dos olhos do manequim) vai-se compondo o todo de um manequim. Tal manequim, como qualquer outro, retrata a imobilidade, isto é, a impotência diante da busca de uma realização. Talvez parecesse contraditória a atitude reflexiva de um manequim, mas os "muitos não" que ele pensava, corresponde à atitude de intolerância em relação à situação político-social do país; e "os poucos sim", a concordância com algumas poucas coisas. O vermelho da "veste encarnada" remete para a ideologia da personagem - vermelho, a cor do partido comunista. A vitrine oblonga, a casa/prisão do manequim que, embora seja de vidro, transparente, oculta, em sua forma "oblonga" - elíptica, a repressão ao comunismo.

O manequim exhibe roupas, sapatos, adereços que não são seus, mas que devem ser mostrados para provocar o desejo de aquisição por parte do consumidor. Da mesma forma, a personagem em sua prisão vitrea, quer expressar suas ideias, expô-las, buscar adesões. Contudo, está visivelmente impedido de fazê-lo. Por estar numa vitrine-prisão, mas ao mesmo tempo exposição, está sendo visto, e portanto controlado.

As reticências dividindo o poema em duas partes, as cinco primeiras estrofes apontam que a descrição da personagem poderia ser prolongada; a última estrofe revela a incapacidade do locutor para mostrar detalhes mais aprofundados do "manequim", em razão do cansaço e da mansidão da hora em que se recorda dele.

Comparando as leituras, poder-se-ia perguntar se são duas leituras de um mesmo texto. Acreditamos que sim. Qual das duas está correta, adequada? Possivelmente ambas podem ser admitidas, sem haver, no entanto, contradição. Há, de acordo com Possenti (1991:723) divergências, pois uma formação discursiva pode comportar "diversidades, con-

travessuras, mas não contradição". Estas interpretações se tornaram possíveis através de uma leitura compreensiva que deu ocasião ao leitor de captar o conteúdo temático do poema.

No nível da interpretação, pode-se perceber que os dois produtores pertencem a uma mesma formação discursiva, significando que eles conseguiram pinçar do texto a repressão da ideologia dominante: de um lado, o repúdio à prostituição; de outro, a opressão política, a caça aos comunistas.

CONCLUSÃO

TRAVESSIA INACABADA

Este trabalho, como muitos outros, expõe sobretudo sua incompletude. Incompletude que estava em seu horizonte desde seu nascedouro: seria uma pretensão querer exaurir a análise de uma obra, especialmente de uma obra poética. Evidentemente, este primeiro ensaio aponta para sua continuidade, tanto no que respeita à análise da obra de Zila Mamede, estudando seus outros livros ou seus processos de reescrita, pela comparação entre originais de poemas, recuperáveis na extensa correspondência que manteve com outros poetas, e sua forma final publicada, quanto no que respeita ao estudo das categorias construídas pela Lingüística Textual para explicar os mecanismos da textualidade, aproximando-os dos conceitos desenvolvidos pela Teoria da Literatura, não explorados neste trabalho.

A curta travessia feita, no entanto, fez emergir alguns pontos de ancoragem que, tomados como conclusões provisórias, são aqui arrolados mais como projetos de es-

tudos do que como conclusões.

1. A distinção metodológica entre texto e discurso, tomando aquele como realização deste, somente parece ser frutífera se for abandonada qualquer pretensão de correlação mecânica de relação entre mecanismos de construção da textualidade e um determinado tipo de discurso. Um discurso específico qualquer investe em determinadas formas de construção da textualidade, mas isso não quer dizer que estas formas sejam de domínio exclusivo deste discurso. Na análise dos poemas, todos derivados do discurso amoroso, foram encontrados diferentes mecanismos de textualidade, sem privilégio de um ou outro destes mecanismos.

2. Do ponto de vista textual, a análise aponta para uma característica do gênero poético: a ausência de elementos conectores, justapondo remessas a diferentes realidades sem correlacioná-las explicitamente. Esta ausência, somada a outros pontos de indeterminação levantados pelos estudos literários, demandam do leitor a construção de "categorias" articulatórias. Dependendo da "categoria" construída pelo leitor, as referências ou pistas explicitamente fornecidas acabam tendo sentidos diferenciados, como seu viu nas duas diferentes leituras do poema Tango. Pode-se supor que há um movimento de vai-e-vem neste processo de compreensão na leitura: as pistas fornecidas permitem a construção da categoria articulatória (às vezes um tema, como foi o caso das duas leituras apontadas no capítulo 4, em que fundamentalmente se contrapõem, nas leitu-

ras, as "categorias temáticas" (prostituição/ideologia), esta categoria por seu turno permite re-interpretar as pistas fornecidas (no nosso exemplo, a expressões *manequim* e *vitrine*).

3. O "mundo desfeito e refeito" pelo trabalho estético, na poesia, parece não restringir sua especificidade ao emprego metafórico ou metonímico de recursos expressivos (no feliz exemplo didático de Antonio Cândido (1992), o uso da imagem de carneiros para descrever as nuvens). A justaposição de realidades temáticas dificilmente articuladas em outros gêneros contribui decisivamente para a construção do "mundo refeito" pela poesia, como vimos na análise do poema *Arado*.

4. Se a análise do poema *Navegos*, tema básico do capítulo 3, tiver alguma consistência, ela mostra que as categorias construídas pela *Linguística Textual* são úteis para a compreensão do texto poético e fornecem pistas para sua caracterização, não podendo ser descartadas em qualquer projeto de construção de tipologias textuais.

Estas ancoragens provisórias, nesta etapa de estudos, mais do que mostrarem um ponto de chegada apontam para um recomeço que não poderá dispensar uma passagem mais demorada nos estudos de teorias estéticas, de teorias do poema, nos estudos estilísticos e, retomando estudos sobre a textualidade, articular estes aqueles para, a partir daí, desenvolver uma análise discursiva da obra de Zi-

la Mamede. Esta a nova travessia cuja viagem se inicia no mesmo ponto que finaliza este trabalho.

BIBLIOGRAFIA

- ANIS, J. (1985). "Litteralement et dans plusieurs sens: le texte" em LINX n 12, Paris, C. R. L.
- BAKHTIN, M. (1931). em TODDOROV, T. e GENETTE, G. eds. (1981a). *Principe Dialogique*, pp.243-285. Seuil, Paris.
- _____. (1985b). *Estética de la Creación Verbal*, México, D. F. Siglo Veintiuno editores, s. a. 2 edição.
- BEAUGRANDE, R. A. de & DRESSLER, W. U. (1981). *Introduction to text Linguistics*, London, Longman.
- BROWN, G. & YULE, G. (1983). *Discourse Analysis*, London, Cambridge University Press.
- BENVENISTE, E. (1988). *Problemas de Lingüística Geral*, Campinas, Editora da UNICAMP.
- CANDIDO, A. (199) "Mundo Desfeito e Refeito", em *Cadernos de Estudos Lingüísticos* n 22, no prelo, Campinas, SP. IEL/UNICAMP.
- CARRARD, F. (1986). "L'évenement come Littérature: deux mises en texte de Bouvines" em *La Problématique du Discours. 20 siècle*. Michigan Romance Studies, vol. VII, pp. 41-55.

- COSTA VAL, M. G. (1991). *Redação e Textualidade*, São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- DUCKETT, O. (1984a). "Linguagem e Enunciação", em *Enciclopédia Einaudi*, vol. 2, Portugal, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1989b). "Argumentação e Topoi Argumentativos", em *História e Sentido na Linguagem*, Eduardo Guimarães (org.), Campinas SP. Editora Pontes.
- ECO, U. (1985a). *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, tradução de Letizia Zini Antunes e Alvaro Lorencini, Rio de Janeiro-RJ. Editora Nova Fronteira.
- _____. (1986b). *Lector in Fabula - A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, tradução de Attilio Cancian, São Paulo SP. Editora Perspectiva, série Estudos 89.
- FRANK, D. (1986). "Sentenças em Turnos Conversacionais: um caso de double-bind sintático", em *Cadernos de Estudos Lingüísticos* n 11, Campinas, SP. IEL/UNICAMP.
- FUCHS, C. (1984a). *La Paraphrase*, Paris, Presses Universitaires de France.
- _____. (1985b). "A Paráfrase Lingüística - Equivalência, Sinonímia ou Reformulação", tradução de João Wanderley Geraldi, em *Cadernos de Estudos Lingüísticos* n 8, pp. 129-134. Campinas. SP. IEL/UNICAMP.
- GERALDI, J. W. (1991). *Portos de Passagem*, São Paulo. Editora Martins Fontes.

- GIORA, R. (1985). "Notes towards a Theory of Text Coherence", em *Poetics Today*, vol. 6:4, pp. 699-715, Tel Aviv.
- GRANGER, G. G. (1968). "O Problema das Significações", em *Filosofia do Estilo*, tradução de Scarlet Zerbetto Marton, São Paulo, Editora Perspectiva.
- GUILMARDES, E. (1990). *A Articulação do Texto*, São Paulo. Editora Atica S. A.
- HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R. (1976). *Cohesion in English*, London, Longman.
- ISER, W. (1985). "A Literatura e o Leitor" - Textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima, Coleção Literatura e Teoria Literária, vol. 36. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra.
- KOCH, I. V. (1988a). "Principais Mecanismos de Coesão Textual em Português", em *Cadernos de Estudos Linguísticos* n 15, Campinas SP, IEL/UNICAMP.
- _____ (1989b). *A Coesão Textual*, São Paulo. Editora Contexto.
- _____ & TRAVAGLIA, L. C. (1989c). *Texto e Coerência*, São Paulo. Cortez Editora.
- KRESS, G. (1985). "Ideological Structures in Discourse", em *Hand book of Discourse Analysis*, vol. 4, editado por Teun A. Van Dijk, London, Academic Press.
- MAINGUENEAU, D. (1987). *Novas Tendências em Análise do Discurso*, tradução de Freda Indursky, Campinas. Editora Pontes e Editora da UNICAMP.

- OLSEN, S. H. (1979). *A Estrutura do Entendimento Literário*, tradução de Waltenir Dutra, Rio de Janeiro. Zahar Editores.
- OLTEAN, S. (1983). "Reflection on the Concept of Text", em *Revue Roumaine de Linguistique*, tome XXX, vol. 4, juillet-août pp. 321-325, Bucarest.
- PECHEUX, M. (1990). *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*, tradução de Eni P. Orlandi, Campinas. Editora Fontes.
- POSSENTI, S. (1988a). *Discurso, Estilo e Subjetividade*, São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora Ltda..
- _____ (1990b). "A Leitura Errada Existe", em *Leitura: Teoria e Prática* n 15, pp. 12-16, Porto Alegre. ALB/Mercado Aberto.
- _____ (1991c). "Ainda a Leitura Errada", em *Estudos Linguísticos, Anais do Seminário do GEL XX*, pp. 717-724. Franca, SP, UNIFRAN.
- RECANATI, F. (1981). *La Transparencia y la Enunciación*, tradução de Cecilia Hidalgo, Buenos Aires, Argentina. Hachette.
- REINHART, T. (1980). *Conditions for Coherence Poetics and Comparative Literature*, em *Poetics Today*, Vol. 1:4, pp.151-160, Tel Aviv.
- ROSSI-LANDI, L. (1985). *A Linguagem como Trabalho e como Mercado - uma Teoria da Produção e da Alienação Linguísticas*, tradução de Aurora Fornoni Bernardi, São Paulo. Difel.

- RUDIGOI, C. (1988). "Discours non-paraphrasables, em *Modèles Linguistiques* n 19, pp. 52-69.
- SANT'ANNA, A. R. (1985). *Paródia, Paráfrase & Cia.*, São Paulo, Editora Ática.
- SEARLE, J. R. (1979). *Expression and Meaning*, New York, USA, Cambridge.
- VASCONCELOS, J. L. (4 edição). *Textos Arcaicos*, Lisboa, Portugal, Livraria Clássica Editora.
- VOGT, C. (1977). *O Intervalo Semântico*, São Paulo, Editora Ática.

ANEXOS

CANTIGA

"O anel que tu me deste" [...]

Unde os aneis, onde os dedos
das estrelas neblinadas
Unde os caminhos das luas
descendendo em matorugadas
Unde os sonhos que juntamos
nas mesmas águas pisadas
Unde o amor que de tão grande
(no cair da trovada)
sorria tão manso manso
como os olhos da boiada?

He vejo: este anel partido
arcoflecha sem sentido
ontem nos dedos da mão
hoje punhal solidão
que fere as cores da pele
sem gemido, sem um não
traçando um lugar vazio
na palma de cada mão

Arrastado amor antigo
desmanchado do contigo
desfibrado do comigo
quebrado na encantação
Aquele anel que de vidro
no abstrato se mudou
sumiu das fibras dos dedos
do círculo em que se fechou
Naquele anel que me deste
no vidro em que se quebrou
foi-se o amor que tu me davas
que era nada, se acabou.

Zila Nameda, em Navegos. Belo Horizonte, MG, Vega,
1978, pp. 81-2.

CANTIGA DE RODA

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou
O amor que tu me tinhas (davas)
Era pouco e se acabou.

CANTIGA DE AMIGO

O anel do meu amigo
perdi-o sso-lo verde pinho,
e chor'eu, bela.

O anel do meu amado
perdi-o sso-lo verde ramo,
e chor'eu, bela.

Perdi-o sso-lo verde pinho,
por en chor'eu, dona virgo,
e chor'eu, bela.

Perdi-o sso-lo verde ramo,
Por en chor'eu, dona algo,
e chor'eu, bela.

Pero Gonçalves de Portocarreyro, em Textos Ar-
caicos, de J. Leite de Vasconcelos. Lisboa, Livraria Clás-
sica.

SONETO DE FIDELIDADE

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

Vinicius de Moraes, em Antologia Poética, Rio de Janeiro - GB, Editora Sabiá Ltda., 1960.

OLHOS NOS OLHOS

Quando você me deixou, meu bem
Me disse pra ser feliz e passar bem
Quis morrer de ciúme
Quase enlouqueci
Mas depois, como era de costume
Obedeci
Quando você me quiser rever
Já vai me encontrar refeita pode crer
Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais
E que venho até remoçando
Me pego cantando
Sem mais nem por que
E tantas águas rolaram
Quantos homens me amaram
Sem mais e melhor que você
Quando talvez precisar de mim
Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz.

Chico Buarque de Holanda. Transcrito da contracapa do disco.

TANGO

a Leonardo Bezerra

Imagem dessa hora mansa
em que, distante, descansa
aquela veste encarnada,
aquela veste encarnada.

Era um doce manequim
moreno-rubro em cetim,
um manequim que pensava
muitos não e poucos sim.

Havia a vitrine oblonga
-a casa do manequim
de veste encarnada e longa
cílios de longo nanquim.

Os sorrisos coloridos
e os dentes (leite e jasmim)
imoveis nas formas vitreas
da prisão do manequim.

as contas de musgo e vidro
 dos olhos do manequim
 rolaram dentro do abismo
 de um amor, num botequim.

* * * * *

Escapam falas, detalhes
 do sofrido manequim
 nessa hora cansada e mansa
 que bate dentro de mim.

BILHAR

a Lúdi e Oswaldo Lamartine

Na medida exata
 em que a noite corre
 não fico; me ausento
 como quem morre

Entre louça e livro
 -único disfarce
 que concedo ao tempo-
 mudo-me a face

que, no entanto, varia,
inábil, reprimida,
perde-se no encontro
tátil da vida

Bola sete em rude
cano de bilhar
marco meu sem rumo
jogo-de-amar.

ARADO

Arado cultivadeira
rompe veios, morde chão
Ai uns olhos afiados
rasgando meu coração.

Arado dentes enxadas
lavancando capoeiras
Mil prometimentos, juras
faladas, reverdadeiras?

Arado ara picoteira
sega relha amanhamento
me desata desse amor
ternura torturamento.

ANTECOLHEITA

Ah te saber distante, embora a chuva
amareleça em frutos e a colheita
não tarde. Já meus dedos se apresentam
como instrumento à terra matinal.

Ausentes os teus braços, a charrua
nega-se a lida, caminhança e bois;
o cata-vento remudece as hastes
que calentavam cedo anoitecer.

Não sei que faça dos celeiros. Vem:
setembro amadurece nos folhados
deixando-se nascentes para o estio.

Vem que me espanta o apascentar das ramas
e minhas mãos, de frageis, agonizam
nessa visão de lavras, de eira e sol.

BOIS DORMINDO

a *Tomé Figueira*

A paz dos bois dormindo era tamanha
(mas grave era a tristeza de seu sonho)
e tanto era o silencio da campina
que se ouviam nascer as açucenas

No sono os bois seguiam tangerinos
que abandonando reihos e chicotes
tangiam-nos serenos com as cantigas
aboiadeiras e um bastão de lírios.

Os bois assim dormindo caminhavam
destino não de bois mas de meninos
libertos que vadiassem chão de feno;

e ausentes de limites e porteiras
arquitetassem sonhos (sem currais)
nessa paz outonal de bois dormindo.

Rio, 1º de dezembro de 1974.

Zila, amor-de-amiga minha:

O Gilberto Mendonça Teles, recém-chegado de Natal, falou-me de você com admiração e carinho. Gostei que ele fosse mais um a gostar de você. Porque acho que você está precisando de, à força de outros gostarem de você, você estimar bem mais a sua poesia, tão digna e tão funda. Em sua carta e nas folhas dos poemas, quantas vezes leio a palavra medo, a palavra covardia ! Que é isso, menina. Você, essa mulherzinha valente como as armas, e tão sábia no manéjar o verso, ficou agota tão encucada que hesita em publicar o que escreveu, e até fala em rasgar ? Rasgar coisa nenhuma, passe a limpo, emende, trabalhe sobre, exija ainda mais de si mesma, porém por favor não se entregue a esses ritos desanimados de autonegação. Que falta faz o Manuel para te chamar à ordem. Eu estou chamando, sem a mesma autoridade mas com igual ternura. Gostei muito-muito da parte nova de "Exercício da Palavra" (bom título) em que você joga com ritmos breves e extrema economia verbal. Isto sem desfazer nas outras composições, mais desmanchadas, digamos assim, ou menos visivelmente arquiteturas, pois em todas você é a mesma Zila poeta que sabe o que faz, e faz certo. Botei anotações mínimas em algumas páginas, mais para responder às suas dúvidas do que por necessidade crítica. De resto, crítico não sou nem desejaria ser. Apenas leitor amigo, que teve em sua prova de confiança mais uma razão de sentir: a Zila me confirma sua amizade, confiando-me seus poemas e sua penosa indecisão do momento. E isto me conforta, pois a gente quase não teve tempo de se cultivar, nesses últimos anos, e que a distancia não alterou o teor do nosso bem-querer.

Ainda não me acostumei com a idéia de um elemento de primeira ordem, como você, não ser aproveitado pelos novos donos de Brasília. Mas você diz muito bem, importante é viver (lição antiga do Mário de Andrade), e eles que se danem. Você já está completamente livre daqueles bichinhos tropicais ? Então, bola pra frente, e paz de espírito ! Com muita saudade e carinho, o beijo do

Carlos

Os originais seguem em separado.