

Conversa com Haj Ross

Depois de algumas semanas que Haj Ross estava em Belo Horizonte dando um curso em nossa Faculdade, pensei em fazer uma entrevista com ele, uma forma de passar para mais gente uma série de coisas interessantes e muito pouco convencionais que falava em suas aulas. Haj aceitou logo. Acabamos fazendo uma gravação de três horas, trabalho de dois dias, que, pena, não pudemos publicar integralmente. Tive de reduzir tudo, e com isto receio ter perdido muita coisa, muita correlação, muita dica importante a respeito de uma visão integral do mundo e da vida.

Rosália Dutra participou de parte da conversa. Perini ouviu outra. Mas o que é básico é que esta foi uma conversa para todo mundo e, por isso a pedido dele, sai aqui em português — para todo mundo poder ler — e num português muito coloquial...

John Robert Ross ou Haj, como quer ser chamado, é um dos lingüistas do M. I. T. que mais se sobressaiu na década de 1970 com seus trabalhos na linha gerativo-transformacional. Hoje ele tem uma postura crítica diante da Linguística Formal, da nossa visão compartimentada do conhecimento.

C: Todo mundo que te viu aí pela Faculdade sabe que você faz malabarismo na sala e carrega bolas nesta sacola. Por que você faz malabarismos e por que ensina isto pra gente?

H: No ano passado, de março até maio, eu estive em Berkeley, onde encontrei uma estudante de Lingüística que era também malabarista profissional, Nancy Levidow. Uma forma muito pouco elucidativa de falar sobre o que aconteceu seria dizer que eu **aprendi** a fazer malabarismos. Eu descobri que **era** um malabarista, ou seja, foi quase uma experiência de 'déjà vu'. Então, o que o malabarismo tem a ver com a minha vida? Por que ele estava dormindo dentro de mim por tanto tempo? A mesma sensação de 'reconhecimento' eu tive quando, em 1956, fiz meu primeiro curso de Lingüística. Li no catálogo de graduação da Yale sobre o único curso de Lingüística que ofereciam, onde a estrutura da linguagem seria pesquisada e, no segundo semestre, uma língua desconhecida pelos alunos seria estudada. Fascinante! Decidi, depois deste curso que fiz com Bernard Block, um professor fabuloso, ser lingüista. Mas na Yale não havia graduação em Lingüística, então eu tive que cursar Matemática, pensando em fazer pós-graduação em Lingüística. Fui um péssimo estudante na Yale, mas me diverti até, jogando pôquer, futebol... **(risos)**. Eu tinha uma certa habilidade formal, mas não o suficiente para ser um matemático. Até que eu rodei em Matemática, e fui propor ao Bernard Block fazer um programa especial em Lingüística para mim. Fui o primeiro e único lingüista da Yale, porque durante dez anos eles não se arriscaram a ter outros alunos como eu **(risos)**.

C: Eu sinto que o mesmo tipo de coisa que te fez fracassar na Matemática te levou a abandonar a Lingüística Formal, tá certo?

H: Está certo por um lado. No início, quando eu pensava em ser um lingüista, eu pensava em estudar Lingüística e mais nada, sem ligar pra Química, ou História, ou Arte Grega, como era o pensamento de todo mundo na época. Conheci a Sintaxe através de Zellig Harris, depois no M.I.T. sob uma forte influência de Chomsky e Morris Halle e outros, como Ed Klima e Paul Postal. Nesta época eu estava sendo um lingüista, vivendo numa torre de marfim, como se a Lingüística nada tivesse a ver com as outras áreas acadêmicas ou mesmo com a vida real. Mas quando eu estava terminando o curso do M.I.T. eu tinha 29 anos. Havia uma crise geral na minha vida particular e na história da América. Com exceção do genocídio

que praticamos contra os índios, o genocídio que estávamos praticando contra o povo do Vietnam era o pior que já tínhamos feito. Nesta época também começava uma controvérsia no campo da Gramática Gerativa. Minha visão bastante simplista de ciência, segundo a qual há uma só verdade que todos lutamos juntos para descobrir, começou a ser substituída por uma visão pluralista do trabalho científico, onde duas teorias são duas maneiras de se ver o mundo, podendo ambas ser corretas, e além disto necessárias. Eu nunca tinha pensado nisto até esta controvérsia que ocorreu na Lingüística.

Logo que acabei minha tese, Chomsky estava dando uns cursos no M.I.T. sobre o que ele chama hoje de lexicalismo ou teoria de \bar{X} , apresentando um artigo chamado «Remarks on Nominalizations». Nestes cursos eu discuti com ele apaixonadamente, desesperadamente, porque eu via um homem genial, magnífico, que me ensinou a pensar, e a quem psicólogos e filósofos devem muitíssimo, uma pessoa que eu reverenciava e tentava transformar em meu pai intelectual, falando coisas que para mim eram terrivelmente erradas, pouco intuitivas. O que eu hoje diria é que Chomsky tem um senso de estética diferente, que ele vê a beleza com olhos de um matemático, de um filósofo formal, de um lógico. Sua formação foi toda técnica, analítica. Um de seus professores foi Nelson Goodman, um homem brilhante, extremamente lógico, preciso; ele sofreu também influências de Carnap, Bar-Hillel, todos eles pessoas que trabalharam primordialmente com linguagens formais como a Aritmética ou a Lógica Formal. Nestas linguagens faz sentido separar claramente a Sintaxe da Semântica e da Pragmática. Muitos de nós, hoje, não achamos que tem tanto sentido assim fazer esta separação com línguas naturais, onde estes sistemas estão intrinsecamente conectados.

C: *Mas a sua tese ainda foi feita no espírito formalista de Chomsky!*

H: Vista por um lado, eu diria até que ela é uma contribuição para a Lingüística Formal, uma expansão do seu livro até então inédito **The Logical Structure of Linguistic Theory**, que estudava propriedades de regras. Oficialmente, minha tese era sobre a formação das relativas em quaisquer línguas do mundo. É uma contribuição ao estudo das transformações, vistas como entidades abstratas. Mas se

você olhar bem, vai achar nos pés-de-página montes de digressões, coisas de quem entrou numa área pouco conhecida e ficou fascinado, como um naturalista jogado nas Galápagos que fica fascinado com os novos tipos de borboletas, aves ou cobras que encontra lá. Tinha mais ou menos um interesse 'botânico' pela Sintaxe. Uma amiga minha, uma das pessoas mais geniais que trabalham no campo do que podemos chamar de 'a estética da Lingüística', ou a psicologia profunda do campo da Lingüística, Anneliese Kramer, me chamou a atenção para algo muito interessante a respeito da minha tese. Quando tento definir áreas da estrutura sintática que resistem à mudança de elementos de dentro dela para fora e vice-versa, chamo estas áreas de **ilhas**, e não de **domínios**, ou qualquer coisa assim. Por que eu uso esta metáfora? Ela sugeriu que o que eu gosto mesmo de fazer é estar numa ilha, longe do resto do mundo, como se estivesse descobrindo um novo planeta ou Galápagos. Eu gosto de quebrar o que eu vejo como 'paredes' das pesquisas acadêmicas anteriores. Eu sou um péssimo estudante do trabalho dos outros. Eu detesto ter que ler as pilhas de livros e artigos que os outros escrevem, mas gosto de caminhar por mim mesmo, de tentar encontrar, em seus próprios termos, este ser magnífico que eu adoro profundamente, a linguagem.

C: Você uma vez falou que a linguagem era uma mulher.

H: É... talvez isto esteja relacionado com um livro que estive lendo chamado **Woman and Nature**, de Susan Griffin. Em duas palavras, a tese central do livro é o que se passou na mente de Descartes que, com a ajuda de Galileu e Bacon e outras pessoas, estabeleceu o curso da ciência moderna, por volta de 1600. Para Descartes, o universo em si seria dividido em duas partes, essencialmente corpo e mente — 'res-cogitans', a coisa pensante, agressiva, macho, controladora, exploradora, e 'res-extensa', a extensão, que é a natureza, meio passiva, receptiva, e fêmea. Não é à toa que falamos em Mãe-Natureza. Susan Griffin levanta neste livro uma série de metáforas usadas pelos primeiros cientistas como Bacon, por exemplo, que usou a palavra **tortura** falando sobre a relação entre o cientista e a natureza. Ele dizia que a Natureza deveria ser posta num cavalete e torturada para nos revelar seus segredos. Vemos hoje, como consequência deste tipo de pensamento sobre o desenvolvimento da tecnologia e ciência, o desequilíbrio em que se encontra o mundo atual. Carolyn Merchant chama atenção para o mesmo fato em seu livro **The Death of Nature**,

citado por Fritjof Capra no incrível **The Turning Point**. De qualquer forma, seja lá por que razões, vejo a linguagem como uma mulher, e para mim ela tem sido uma professora, um ser, depois que eu passei pelo que chamo de 'rituais de purificação', submetido a uma disciplina intelectual rigorosa, tendo que aprender a Gramática de Montague, a Gramática Gerativa, ou Fonologia, por exemplo, que não são coisas fáceis de se manejar de maneira criativa. Esta não é uma tarefa fácil que se tem exigido dos lingüistas.

C: Você acha então que o que os lingüistas do M. I. T. fizeram foi torturar a linguagem, construindo gramáticas tão formais e abstratas que não permitiram que ela desabrochasse, por assim dizer?

H: É... Eu não gosto de jogar pedras, não gosto de criticar as pessoas porque isto traz em geral efeitos negativos. Acho que o senso de beleza e elegância que está presente nos trabalhos de Chomsky e Halle é um tipo de beleza dos sistemas matemáticos abstratos e formais, uma beleza muito rígida. Mas obviamente existem tipos de Matemática menos rígidos. Tem uma pessoa em Berkeley, no Departamento de Ciências da Computação, chamada Lotfi Zadeh, que desenvolveu a teoria que ele chama de 'fuzzy-set theory'. As entidades básicas desta teoria são conjuntos onde a função de seus membros não é binária, onde há portanto **graus** de pertinência, **graus** de verdade etc. Vê-se então que é possível desenvolver sistemas matemáticos absolutamente formais que não sejam do tipo binário sim/não, aos quais estamos acostumados pelo estudo do Cálculo do Predicado ou da Lingüística Formal. O espírito de Chomsky, e acho também que o de Halle, ressoa mais com o tipo de sistemas rígidos, de contornos definidos, discretos, como o do Cálculo do Predicado e dos tipos mais convencionais da Matemática. Assim, eles olham com este tipo de óculos, com este aparato cognitivo, a linguagem, e nela buscam elementos ou aspectos que fazem um certo sentido ao serem analisados de maneira discreta, formal. Os fatos que me 'ligam' na linguagem são distintos dos que 'ligam' Chomsky e Halle. Para mim as coisas se parecem mais com um arco-íris, são mais graduais. Em 1960 ou 1961, quando eu não sabia nada sobre Gramática Gerativa, eu fiz uma palestra em Bonn, na Alemanha, a primeira da minha vida, sobre propriedades não discretas.

C: Você também desenha, pinta. E esta ausência de contornos definidos você também imprime no seu trabalho artístico...

H: Eu não vejo meu trabalho em arte desconectado do meu trabalho em Lingüística. Meu trabalho em Sintaxe é uma manifestação de minha 'necessidade' artística de criar coisas bonitas. Tem uns dez anos que eu tenho sido um artista de contornos muito pouco definidos, graduais. Não é à toa que gosto dos impressionistas, muito mais do que dos pintores realistas do século XVIII que os precederam. Acho que poderíamos dizer que eu sou um sintaticista impressionista. Voltando à minha tese, ela é uma mistura engraçada de Lingüística Formal, teórica, técnica, de contornos definidos, e subjacente a ela está uma sintaxe gradual, selvagem, anárquica, incontrolável, impressionista e botânica. E muito profética. Acho que ela é mais importante pelas questões que coloca após uma vivência disciplinar rígida do que por seus próprios resultados. O último capítulo termina com a citação de uma introdução ao livro de poemas de e. e. cummings:

«Always a more beautiful answer who asks the more beautiful question».

C: *Como e por que você começou a trabalhar com poemas?*

H: Quando escrevi minha tese, eu tinha tido a oportunidade de assistir um curso do Roman Jakobson no M.I.T., um curso sobre poética, chamado «Crucial problems in linguistics: poetics» (e **pronuncia o título com sotaque russo; rimos**). Este curso mudou para sempre minha visão de linguagem. Eu me lembro de ter perguntado a ele, depois de uma exposição de mais de três horas sobre a estrutura de um poema de Blake, «Infant Sorrow»:

«Olha, como Blake pôde fazer para que as quebras das sílabas resultassem numa série de substantivos, em número idêntico ao de verbos, de 'fs' aqui e de 'ns' e 'ds'?... Como ele conseguiu manter todas estas bolas no ar — para usar a metáfora do malabarismo —?»

A resposta de Jakobson foi ótima:

«Blake não fez isto conscientemente, da mesma forma que não pensamos em que preposição vai fechar uma cláusula relativa quando falamos uma sentença em inglês».

C: É interessante você ter mencionado isto porque nossos alunos, ou às vezes colegas, costumam dizer: "por que fazer isto com um poema? Você acha que o poeta fez isto mesmo?" As pessoas criticam muito o trabalho dos críticos sobre os poemas.

H: Hoje eu tenho um sentimento bem mais radical a esse respeito do que tinha naquela época. Minha visão é a de que a arte não é criada conscientemente pelo artista. Vejo isto pelo meu próprio trabalho em pintura, música e poesia, amador como ele é. É necessário entrar num estado místico de consciência, de que os poetas falam usando a metáfora das Musas que são invocadas. Até onde eu posso ver, o espaço necessário para se fazer qualquer criação artística é o mesmo espaço que se tenta atingir com práticas de meditação no Budismo, Taoísmo, Hinduísmo, onde a gente deixa de se enxergar como sendo separado e distinto do universo. É um espaço onde o tempo não é mais uma seqüência linear de momentos, onde as oposições e polaridades são transcendidas. É um espaço onde a diferença entre res-cogitans e res-extensa de Descartes deixa de existir. Aí o Universo fala através do artista. O Universo, eu acho, é o verdadeiro autor, o verdadeiro artista, é uma inteligência vasta e inacreditável da qual nossa consciência limitada pode às vezes apenas experimentar um cantinho.

Como cientistas, eu acho, usamos nossa ciência como um veículo, como uma forma de sermos levados para dentro deste espaço. É nossa maneira de contactarmos Musas, e quando estamos lá é que a Ciência nasce. De fato, muitos cientistas foram bastante explícitos ao falar de suas 'peak experiences', no dizer de Abraham Maslow. Falam de ter trabalhado com um problema por muito, muito tempo, sem sucesso nenhum, até que a solução da equação é vista, num instante atemporal, com absoluta clareza. Mozart conta ter visto uma sinfonia inteira num destes momentos, algo como uma estrutura abstrata, uma escultura, uma forma geométrica e tudo o que ele fez foi passar para o papel. Estas são experiências que todos buscamos. Pena que não possamos permanecer neste espaço de 'satori', no espaço de 'nirvana' — para usar os termos budistas — porque temos que dar continuidade a esta disciplina da gramática de Montague, da Fonêmica Estruturalista, ou qualquer outro aspecto do nosso papel na ciência.

C: Você vê este trabalho com poemas, ou sinfonias, ou pinturas, como uma conversa com o artista? O que significa para você trabalhar um poema?

H: Bom, poesia é uma transação muito engraçada. Em geral acredita-se que o poeta rabisca uns traços na folha de papel e o que o leitor ou o crítico fazem é retirar destes rabiscos o que o poeta pôs neles. Esta idéia está bem de acordo com o pensamento descrito num artigo incrível de Michael Reddy chamado «The Conduit Metaphor», que está num livro organizado por Andrew Ortony, **Metaphor and Thought**. Ele mostra que usamos, em inglês, frases como 'That woman **packs** a lot of meaning into her words', ou 'why don't you **put** this thought earlier in the paragraph?'. Segundo esta metáfora, idéias seriam 'coisas' como balas de goma, por exemplo, e comunicar-se seria mover as balas de goma de um lado a outro de um tubo. Assim poderíamos dizer que um poema é uma representação física ou visual de idéias do poeta. Mas eu não acredito que seja isto mesmo, porque cada um de nós vem para o poema com uma história completamente diferente e única. Uma imagem que funciona para uma pessoa não funciona para outra. Por isto eu penso que a relação entre poeta, poema e leitor é triádica e que, num certo sentido, o poema surge porque o poeta trabalhou seu contato com a Musa. Para penetrar nesse espaço atemporal de criação, o espaço-fonte dos 'insights', o leitor tem que praticar um certo tipo de disciplina. Há certas coisas nos poemas que se repetem, como a distribuição dos versos e rimas, há certos tipos de estrutura que você provavelmente já terá visto antes. Por outro lado, haverá coisas que você nunca encontrou ou encontrará em qualquer outro poema, uma estrutura própria que irá sendo construída à medida que ele avança. Então, se você aborda um poema assim com uma visão pesada, prescritivista, controladora sobre o que o poema pode te mostrar, tudo o que ele irá te mostrar será o que você tem em seus próprios olhos. Acredito que você tem que chegar até um poema com o máximo de conhecimento possível sobre a teoria da rima, do ritmo, de figuras como metáfora, metonímia, sinédoque etc, mas também e principalmente, você deve chegar com a determinação de abandonar tudo isto e deixar que o poema se mostre a você como uma flor nova numa ilha que um naturalista esteja explorando, algo que nunca existiu antes.

C: *Você uma vez me falou que a linguagem é também para você um poema, e argumentamos em favor de sua afirmação falando, por exemplo, da sonoridade da linguagem. Pensando agora em linguagem e comunicação, para você o usuário da língua deveria interagir com os outros da mesma forma que o leitor com o poema?*

H: Exatamente. Corretíssimo. É por isto que eu acho que não podemos superestimar a idéia de Reddy do artigo «The Conduit Metaphor», apesar de ela casar bem com o sem-número de expressões do inglês sobre comunicação. Segundo esta visão, **comunicação é bem fácil**. É fácilimo eu pegar uma caixa, enchê-la de balas de goma, entregar-lhe esta caixa e você retirar dela as balas. Isto não exige nenhum esforço. Há, por outro lado, uma analogia interessantíssima feita por Peter Elbow no apêndice do livro **Writing without Teachers**, chamado «The Doubting Game and the Believing Game — An Analysis of the Intellectual Enterprise». Ele compara a comunicação com a transferência de um filme: na cabeça do emissor há imagens de um filme e uma trilha sonora. O que o emissor transfere para o receptor é só a trilha sonora. O que o receptor tem que fazer é imaginar que imagens estariam na cabeça do emissor correspondendo à trilha sonora recebida. Seria construir um filme tão rapidamente quanto possível a partir dos dados que temos. Pensa quanta imaginação e ingenuidade seriam necessárias neste processo! Imagine se te dessem a trilha sonora do 2001 e você tivesse que construir todas aquelas imagens fantásticas! Seria uma aventura criativa, imperfeita, corajosa e cheia de riscos. A metáfora de Reddy só é válida para certos tipos de comunicação, triviais, desinteressantes. A analogia de Elbow, no entanto, parece válida para todos os tipos, porque além do conteúdo denotativo de, por exemplo, uma informação que você dê sobre como ir ao Correio da Savassi, há todo tipo de informações paralingüísticas na velocidade de sua fala, na melodia de sua voz, nos seus gestos, nas suas atitudes, se, por exemplo, você está próximo ou não da pessoa com quem fala. Todas estas coisas comunicam demais! Se eu estou dando informações objetivas ou escrevendo um poema, tudo estará me comunicando da forma mais profunda possível. A Lingüística tem centrado seu interesse na parte da mensagem que diz 'primeira rua à direita, segunda rua à esquerda e depois cinquenta metros à direita está o correio', que a meu ver é a porção mais trivial e desinteressante.

C: *Você saiu da Lingüística Formal para a Lingüística 'Natural' ou 'Humanística', e, da mesma forma, de um trabalho a que se poderia chamar 'Crítica Literária', vamos dizer, para a Poética 'Natural', certo? Depois disto tudo qual a sua visão de ciência? O que seria esta 'visão pluralista de ciência'?*

H: Vários fatos foram cruciais neste processo. Primeiro, como falei antes, as controvérsias em torno da Lingüística Gerativa; além disto, as dificuldades inerentes à passagem dos 30 anos — quando você se vê frente à sua própria mortalidade — e ainda algumas leituras que fiz sobre Zen, os livros de Castañeda, todo tipo de coisas sobre pensamento não-ocidental: Taoísmo, Filosofia, Budismo, Hinduísmo etc. É impressionante como todos estes ensinamentos possuem uma certa constância. Eles dizem que o mundo em que vivemos tem um certo tipo de realidade, que é essencialmente a realidade que sonhamos: se você chuta uma pedra no sonho, seu pé dói. Mas está também disponível para nós um outro tipo de percepção da realidade: quando você acorda, você descobre que a pedra que você chutou era apenas criação da sua mente. Todos estes ensinamentos concordam com que haja uma maneira de se acordar. O que nós tomamos como sendo o mundo real possui uma realidade condicional em si mesmo, e você pode se perder nesta empreitada. A grande questão da vida seria **acordar**. Comecei a pensar no que significaria **acordar** e me dediquei a aprender um pouco de yoga, meditação, e outras coisas. Todos estes ensinamentos nos mostram que quando estamos **acordados** nós não vemos o mundo todo repartido, separado, sendo Haj diferente de Cristina e de Perini. É uma ilusão considerar-me diferente. Da mesma forma, meu trabalho em Lingüística deveria ser uma tentativa de entender a estrutura do universo: Medicina, Arte Grega, tudo como sendo a mesma coisa.

A ciência atual vê o mundo como uma máquina. Há uma certa percepção do universo como um monte de partículas independentes uma das outras e do próprio observador. Esta visão nos permite falar de dois elétrons, pensar em suas interações em termos de atração magnética, gravitação. A Física Moderna, no entanto, nos mostra que esta perspectiva é falsa, ou seja, que nossa decisão sobre que propriedade do elétron decidimos medir influencia esta propriedade, ou seja, ele não tem certas propriedades por si mesmo, independente do observador. O elétron e o observador constituem, juntos, um sistema. Isto foi descoberto na Alemanha há 50 anos atrás. O sucesso obtido pela possibilidade de se reduzir fenômenos complexos em termos de unidades menores levou-nos a encarar como sendo objetivo, completamente neutro, este procedimento. Por isto achamos que é ótimo poder partir qualquer fenômeno complexo, estudar suas partes isoladamente e que um dia conseguiremos juntar nova-

mente estas partes. Há, no entanto, muitos casos que nos mostram que este procedimento não funciona. Acho que é o caso da água do mar, por exemplo, que pode ser quimicamente decomposta e analisada em detalhe, mas quando tentarmos sintetizá-la ajuntando todos os seus ingredientes, e pusermos dentro dela um peixe, ele não viverá. Há muitos casos no estudo do mundo em que o todo é mais do que a soma de suas partes, assim como, eu diria, um poema não é a soma de seus versos... Se olharmos a estrutura atual das universidades, achamos inteiramente plausível termos universidades que separam a ciência das humanidades, e que separam as ciências sociais das exatas etc. Impede-se assim que os estudantes tenham uma visão global do universo.

Em Lingüística, o que seria necessário seria juntar prosa e poesia, vê-las como o mesmo tipo de coisa, provavelmente vista sob duas perspectivas distintas. Juntar aí o que chamamos de para-lingüística. Transcender as fronteiras entre Filosofia e Psicologia, Filosofia e Física, ver um trabalho que eu tenha feito sobre um poema como sendo idêntico ao trabalho de Einstein etc, etc. O próprio Fritjof Capra fala no **The Turning Point** que o mundo está em total desequilíbrio. Nós idolatramos a ciência a ponto de acharmos que a ciência é o único caminho válido para o conhecimento, e ainda nós jogamos fora tudo o que seria o 'espírito' — valores espirituais, religiosos, morais e éticos, que poderiam refrear, por assim dizer, a ciência.

C: É. O que temos feito vida afora é partir estruturas em pedaços e perder o sentido do todo. Parece-me ser muito mais difícil agora pôr tudo junto, do que se especializar em algo muito particular, não acha?

H: Acho sim. Nós temos duas alternativas hoje: saber nada sobre tudo, que é a atitude do generalista, e saber tudo sobre nada, que é o caso, limitante, do especialista. Kenneth Pike falou, num encontro a que esteve presente em Arlington, Texas, março passado, que ele tem tentado, com seu trabalho, perfurar fundo, mas irrigar bem amplamente. É assim que eu acho que não faz mal a gente estudar, saber tudo o que se pode sobre a aquisição de cláusulas relativas em turco por crianças de dois anos de idade, contanto que se tenha em mente que isto é somente uma pequena parte do todo, que isto é parte do universo, de uma estrutura única que estamos iluminando com este estudo.

R: Você falou uma vez que não consegue mais fazer Sintaxe como antes. Você acha que ao fazer Sintaxe — se voltar a fazê-lo — seria possível quebrar com esta distância entre Linguística e Química, por exemplo, ou... talvez no seu trabalho com poemas isto seria mais fácil...

H: Quando eu trabalhava com Sintaxe, eu estava fazendo 'ciência'. Eu estava partindo o mundo em pedaços e eu queria parar de fazer isto, porque comecei a acreditar, a ter opinião de que isto era ruim, e não queria contribuir mais com esta visão de ciência. Uma vez uma amiga, Ellen Zweig, que é uma poetisa incrível, disse que eu tinha uma compreensão muito limitada da arte. Acho que ela estava certa. Primeiro, porque não conheço muitas formas de arte. Segundo, porque na verdade eu devia ver meu trabalho em Sintaxe como uma manifestação artística. A arte não precisa se parecer com pintura, escultura, uma sinfonia ou algo assim. Acho também que as pessoas valorizaram meu trabalho em Sintaxe porque ele era divertido, 'insightful', bastante criativo. Mas o que eu detesto mesmo é ficar discutindo com os outros, entrar em polêmicas como as que costumam ocorrer entre 'cientistas'.

R: E você tem que se ver envolvido em polêmicas se você faz Sintaxe?

H: A primeira coisa que eu acho é que a gente não precisa ficar atacando o trabalho dos outros — se ele te parece pouco criativo, não precisa dizer. Suponha então que eu escreva um artigo em Sintaxe e use diagramas em árvore ou use nódulos como SN ou O. O meu treinamento é que será ouvido, e então as pessoas que sempre foram excluídas da Gramática Gerativa, que se opuseram a ela e foram criticadas por ela, vão cair de pau em cima de mim. Eles acham que só por eu ter usado O, ou setas, ou ter mencionado a palavra transformação, eu as estou atacando diretamente. Hoje você tem que ler tudo o que escreveram sobre determinado assunto na semana passada, mesmo sem entender nada. Todo mundo é fascinado com a linguagem, mas acaba desencantado pela Linguística. É quase que um milagre termos os três aqui sobrevivido ao incrível monte de coisas aborrecidas que tivemos que estudar sobre a linguagem. O que eu adoraria fazer é escrever algo sobre a estrutura da linguagem que todo mundo pudesse ler.

R: Você sempre fala de sua preocupação em desanimar pessoas com um certo tipo de Sintaxe. Mas eu tenho certeza que você

também está desagradando muita gente com o trabalho que está fazendo agora. Fica parecendo que você está arranjando desculpa para não fazer Sintaxe.

H: Uma vez eu escrevi um artigo sobre performativos, isto foi em 1968. Foi publicado em centenas de cópias que circularam por aí, e gerou este tipo de indústria de gente que é a favor da análise de performativos, ou contra a análise. Quilos e quilos e quilos de papel e livros foram escritos. O que me incomoda é que eu gastaria a minha vida criativa inteira pra saber, disto tudo, o que há de verdadeiro a favor ou contra a análise. Se eu tivesse que fazer isto me acharia preso, sem liberdade. É por isto também que a Sintaxe foi interessante para mim e pode ser por isto que ela não é mais. Eu detesto ter que ficar lendo milhares de páginas, anotando coisas. Talvez seja isto a ciência, séria, real — percorrer milhares de páginas e fazer este tipo de trabalho. Neste sentido, eu duvido então que eu seja um cientista sério.

C: *Como que se poderia trabalhar em Lingüística para não se perder a noção do todo?*

H: Eu acho que, onde quer que se veja uma distinção em Lingüística, a gente deve se perguntar se não é possível transcendê-la. Uma fácil é a distinção feita na universidade entre Lingüística — a ciência — e Literatura — o estudo da arte. Vamos abolir esta distinção. O que eu quero dizer com isto não é que ninguém mais pode trabalhar em Sintaxe ou em Literatura, mas que não se treine o estudante só em Sintaxe. É preciso mantê-lo o mais possível no estado de malabarista, ajudá-lo a ter tanto entendimento sobre Poesia quanto sobre Sintaxe. E isto não significa que ele deva ser um mero consumidor da poética, ler uma quantidade infinita de análises de poemas, de gêneros literários, história da literatura de Portugal e do Brasil ou coisa assim. O estudante precisa ser um poeta, não interessa se seus poemas são ótimos ou não. Ele precisa ouvir poetas lendo seus próprios poemas, precisa ele próprio ler poemas seus e dos outros, e assim entender como um poema é uma dança da voz. Suponhamos, no entanto, que alguém queira ser um sintaticista. Como treiná-lo para isto? O que eu acho é que a gente não deve ter por objetivo fabricar gramáticos gerativos, por exemplo. É preciso tratar a Gramática Gerativa como um tipo particular de metalinguagem, uma forma de falar da linguagem. Assim como eu acho que seria bom para todo mundo

ser um cidadão do mundo, saber quantas línguas fosse possível e conhecer quantas culturas houvesse para transcender a estreiteza de sermos cidadãos de um único país, seria bom que um lingüista teórico fosse versado em várias metalinguagens. Quando se é cidadão de um só país, a gente tem a impressão de que nosso país é melhor do que todos os outros. Se a gente tem a habilidade de um malabarista, de manter uma série de bolas no ar, de manter uma série de bolas teóricas no ar, isto não previne você contra se sentir mais em casa numa perspectiva teórica que noutra. A gente tem que lutar contra o não se sentir em casa em todas as teorias exceto uma. Esta é a dicotomização inimiga. O que eu gostaria é de ter todo um conjunto de perspectivas teóricas dentre as quais eu escolhesse uma e que qualquer uma delas me ajudasse a iluminar e enriquecer um conjunto de dados lingüísticos. Nós não temos que ver cada perspectiva como competindo com outra, de forma a termos então só uma correta. Suponhamos — vamos deixar serem todas corretas. Vamos deixam serem todas parciais, cada uma delas nos dizer um pouco, o que puder, sobre o objeto. Podemos fazer um paralelo entre o que acabo de dizer e o trabalho de Lakoff and Johnson, **Metaphors We Live By**. Eles mostram que o sistema metafórico de uma língua tem também um certo tipo de pluralismo, ou são mais ou menos como fatos poli-culturais. Ou seja, se você fala de uma coisa em termos de uma outra coisa — que é o que chamamos de metáfora — você está tentando ganhar algum entendimento sobre uma idéia abstrata, usando vocabulário apropriado a áreas mais concretas do conhecimento. Não há, neste sentido, uma só metáfora correta. Elas serão sempre parciais, ressaltando algumas das características de um conceito e abafando outras. Assim, se tivermos uma variedade de metáforas disponíveis sobre um mesmo conceito, este conceito terá uma riqueza incrível, impossível de ser atingida de outra forma. O mesmo acontecerá com um trabalho em que se possam considerar várias perspectivas teóricas.

C: Você tem dito que é importante para você fazer malabarismos. Por que você acha que isto é importante pros outros também?

H: Eu acho que o malabarismo é a minha dança. Se alguma coisa é categorizada como sendo arte, ela amedronta. Muita gente diz: eu não sou artista, eu não sei cantar, eu não sei dançar, eu não sei ler poesia. Para mim, o malabarismo é uma forma não convencional de arte, que não é categorizada como arte. Então eu estou tentando ensinar pessoas que 'não são artistas', que se acham 'não artistas',

que não podem cantar, ler poesia, dançar, pintar e coisas assim, esta forma particular de arte. Outra coisa boa sobre o malabarismo é o equilíbrio que a gente precisa ter, precisa restaurar no mundo em que vivemos. Além disto, o malabarismo nos envolve sempre em 'acidentes', e você tem que improvisar, tem que jogar com seus próprios meios. Ser um malabarista, para mim, está diretamente relacionado com uma atitude frente à vida, a de ser um malabarista real, sem pensar que você é o maior. É não pensar que existam acidentes. É saber que qualquer coisa que te acontecer você precisa conviver com ela, manter as coisas indo da melhor maneira possível. Eu acho que fazer malabarismos é uma metáfora excelente tanto para aprender quanto para viver.

C: E qual o sentido de ensino e aprendizado para você, se você disse antes que não era muito correto dizermos que você aprendeu a fazer malabarismo?

H: Pois é... Com Carl Rogers, eu acho que eu diria que o único aprendizado que faz sentido para mim é o que realmente modifica a vida de alguém, não este tipo de aprendizado que se pode medir com testes ou fazendo perguntas. Mesmo o tipo de coisa que fazemos na universidade pode provocar diferenças na vida de alguém, como, eu acho, aconteceu comigo. Eu fico satisfeito de ter tido este treinamento, mas de alguma forma me pergunto se tudo isto não é consequência de eu ter hoje 44 anos e sentir que meu tempo no mundo está se acabando.

C: A gente tem percebido que você trabalha com coisas que não são standard. Você tem trazido para nós poemas, formas de arte e coisas assim que estão na fronteira das formas convencionais. Por que você trabalha com estas coisas? Você acha que esta parte da produção humana, se é que a gente pode falar assim, é mais criativa?

H: Eu acho que a resposta para esta pergunta é saber de quem é esta fronteira. Num certo sentido você poderia dizer que é uma visão radical e fronteira dizer que o universo é um todo e recusar a vê-lo de maneira fragmentada, compartimentada. Nos termos em que o conhecimento é visto no mundo ocidental está certo dizer que tudo isto está 'na fronteira'. O que acho é que, basicamente, crescemos acreditando que tudo o que está na fronteira tem pouca importância, não é central, não merece respeito, atenção, estas coisas. Eu estou

chegando a um novo mapa do mundo e da vida, no qual elas não são fronteiriças mas centrais, e aquelas com as quais gastamos todo nosso tempo não só estão nas fronteiras como ainda estas fronteiras são muito perigosas. Elas nos levam aos muitos problemas a que Capra se refere no **The Turning Point** como sendo problemas sistêmicos: a poluição, a inflação, a superprodução etc. Talvez ele esteja certo em pensar que estes problemas derivam do velho paradigma do pensamento, e que só ficaremos livres deles se desenharmos nossos mapas outra vez, de outro jeito. Este trabalho é amedrontador, a gente fica sozinho nele, é difícil viver nas fronteiras e ainda ser ridicularizado ou visto como senil, doido ou algo assim. Mas esta é a única na qual, eu acho, eu consigo viver. Tem uma citação belíssima do Martin Luther que diz:

«Here I stand
I can do nothing else
God help me.»

*Sempre achei que Haj gostava destes finais grandiosos. Aplaudi.
Rimos muito.*

*Abaixo estão as referências bibliográficas que colhi durante
esta conversa:*

1. CAPRA, Fritjof — **The Turning Point**. New York, Simon and Schuster, 1982.
2. CHOMSKY, Noam. «Remarks on Nominalization». In: JACOBS & ROSEMBAUM (eds.) **Readings in Transformational Grammar**. Waltham, mass: Blaisdell, 1968.
3. ————. **The Logical Structure of Linguistic Theory**. New York, Plenum Press, 1975.
4. ELBOW, Peter — «The Doubting Game and the Believing Game — An Analysis of the Intellectual Enterprise». In ————. **Writing Without Teachers**. New York, Oxford Nn., 1973.
5. GRIFFIN, Susan. **Woman and Nature — The Roaring Inside Her**. New York, Harper and Row, 1978.
6. LAKOFF, George and JOHNSON, Mark — **Metaphors We Live By**. Chicago, Un. of Chicago, 1980.
7. MASLOW, Abraham — **The Farther Reaches of Human Nature**. Harmondsworth, Penguin, 1971.
8. MERCHANT, Carolyn — **The Death of Nature**. New York, Harper and Row, 1980.
9. REDDY, Michael — «The Conduit Metaphor». In: ORTONI, Andrew (ed.) **Metaphor and Thought**. Cambridge Un., 1979.