







# letras em revista

Revista do curso de Mestrado em Letras  
da Universidade Estadual do Piauí







Ano 02 nº 02

# letras em revista

Revista do curso de Mestrado em Letras  
da Universidade Estadual do Piauí

Teresina - PI  
2011



**Letras em Revista**  
revista do curso de mestrado em letras  
da universidade estadual do Piauí  
ano 02, nº 02

**Editor**

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

**Conselho Editorial**

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Alfredo Cordiviola – UFPE  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Algemira de Macedo Mendes – UESPI  
Prof<sup>o</sup>. Dr. Elio Ferreira – UESPI  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizalva Madruga – UFPB  
Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Iveuta de Abreu Lopes – UESPI  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Socorro Rios Magalhães – UESPI  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marly Gondim Cavalcanti Souza – UESPI  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raimunda Celestina – UESPI  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Zilberman – PUC/RS

**Capa**

Paulo Moura

**Revisão e Diagramação**

Rosa Pereira

L649 LETRAS EM REVISTA – v. 2, n. 2, 2011. Teresina:  
Curso de Mestrado em Letras da  
Universidade Estadual do Piauí, 2011.

Semestral.  
ISSN: 1980-7732

1. Literatura. Linguística - Periódico. 2.  
Universidade Estadual do Piauí.

CDD 613.703

GOVERNADOR DO ESTADO  
Wilson Nunes Martins

REITORA  
Carlos Alberto Pereira da Silva

VICE-REITOR  
Nouga Batista de Sousa

PRÓ-REITORA DE ENSINO E GRADUAÇÃO  
Marcelo de Sousa Neto

PRÓ-REITORA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
Isânio Vasconcelos Mesquita

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO, ASSUNTOS ESTUDANTIS E  
COMUNITÁRIOS  
Francisca Lúcia de Lima

PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO E RECURSOS HUMANOS  
Acelino Vieira de Oliveira



## SUMÁRIO

Editorial .....	11
Entrevista – Prof <sup>o</sup> Dr. Demerval Da Hora .....	13
Artigos	
1 MOLDURAS DA MEMÓRIA, PALIMPSESTOS DO TEMPO: UMA LEITURA DA POESIA MEMORIALÍSTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE <b>Alana de Oliveira Freitas El Fahl</b> .....	17
2 DO NORDESTE AO PARÁ: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E RE-CRIAÇÃO DO CORDEL COMO MEIO DE TROCA CULTURAL <b>Ana Maria de Carvalho</b> .....	34
3 <i>AURA</i> : AS CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE NA PENA DO ESCRITOR CARLOS FUENTES <b>Aurenice Pinheiro Tavares</b> .....	58
4 EXCLUSÃO E INCLUSÃO DE VOZES FEMININAS NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA <b>Algemira Macedo Mendes</b> .....	74
5 SARAMAGO & CAMUS: A IMPOTÊNCIA DO OLHAR CLÍNICO <b>Daniel de Oliveira Gomes</b> .....	92

6 SURDEZ, LÍNGUA DE SINAIS E CULTURA <b>Denise Costa Menezes, Marígia Ana de Moura Aguiar Priscila Gonzaga e Silva</b> .....	106
7 A INFERÊNCIA E A COERÊNCIA EM LÍNGUA PORTUGUESA <b>Edjôfre Coelho de Oliveira</b> .....	118
8 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: A POESIA DE SOLANO TRINDADE E A RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA IDENTITÁRIA ALÉM DO LIMIAR DA “PORTA DO NÃO RETORNO” <b>Elio Ferreira</b> .....	130
9 A TRAMA DISCURSIVA E OS CONTRAPONTO DOS SABERES EM <i>O ALIENISTA</i> DE MACHADO DE ASSIS <b>Ernâni Getirana de Lima</b> .....	152
10 A ORGANIZAÇÃO DA LINGUAGEM E AS PROPRIEDADES FRACTAIS DO SOM <b>Fernando Alves de Andrade</b> .....	166
11 LINGUAGEM E TECNOLOGIA: DESAFIOS PARA O ENSINO DE LÍNGUAS NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO <b>Francisco Wellington Borges Gomes</b> .....	186
12 LETRAMENTO VISUAL: DA WEB AO CELULAR <b>Giselda dos Santos Costa</b> .....	205
13 RELAÇÃO ENTRE AS HABILIDADES DE CONSCIÊNCIA FONOLÓGICA E O NÍVEL DE COMPREENSÃO LEITORA EM ALUNOS DA SEXTA SÉRIE DO ENSINO FUNDAMENTAL <b>Gracielle Tamiosso Nazari, Gabriele Donicht, Norma Suely Campos Ramos</b> .....	216



14 MARCA E REPRESENTATIVIDADE LITERÁRIA DO ABOIO NA PERSPECTIVA DA LITERATURA ORAL <b>Juscelino G. Lima</b> .....	236
15 ACERCA DO LITERÁRIO: PELA OU CONTRA A LITERATURA? <b>Keli Cristina Pacheco</b> .....	250
16 LITERATURA E HISTÓRIA NOS CONTOS: <i>VOLUNTÁRIO,</i> <i>A QUADRILHA DE JACÓ PATACHO</i> E <i>O REBELDE</i> , DE INGLÊS DE SOUSA <b>Lívia Sousa da Cunha</b> .....	270
17 LER: A BUSCA INCESSANTE DOS SENTIDOS <b>Maria Rosilândia Lopes de Amorim</b> .....	297
18 <i>ULISSES</i> ENTRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA E O TEMPO PRESENTE <b>Regina Zilberman</b> .....	315
19 ENTRE O <i>QUALITATIVO</i> E O <i>QUANTITATIVO</i> : NOTAS METODOLÓGICAS SOBRE SOCIOLOGIA DA LITERATURA <b>Robson dos Santos</b> .....	324
20 OS TENTÁCULOS DA MEMÓRIA NA REPRESENTAÇÃO DA CIDADE EM <i>TÁ PRONTO, SEU LOBO?</i> DE PAULO MACHADO <b>Silvana Maria Pantoja dos Santos</b> .....	343







## EDITORIAL

No momento em que o debate sobre a crise da universidade brasileira se acentua, percebemos uma espécie de mal-estar em muitos setores das ciências humanas. Uma das atitudes mais frequentes, com postura gravemente anti-intelectual, é a acusação, cada vez maior, de que as pesquisas em humanidades são edulcoradas ou irrelevantes.

Pensar assim é desconhecer o tipo de pesquisa e sua multiplicidade na área de ciências humanas. Essa percepção se verifica, muitas vezes, no momento em que se busca financiamento ou avaliação das pesquisas nessa área. As agências de fomento desequilibram as escolhas em nome de uma mentalidade tecno-científica que, ao longo de muitos anos, tem se arraigado no ambiente acadêmico, sem, no entanto, perceberem que não se pode prescindir do aparato epistemológico desenvolvido no campo das ciências humanas, tampouco abdicar de seus diversos objetos e sujeitos de pesquisas, responsáveis diretos pelo desenvolvimento do pensamento científico como um todo.

Contudo, as pesquisas e reflexões investigativas em humanidades continuam e reagem a esse tipo de visão. Nesse sentido, a produção acadêmica nessa área precisa revelar-se sempre mais, procurar suportes de difusão para que alcancem maior recepção e desdobramentos. E, em tempos de arrojados tecnológicos, de novas mídias, os trabalhos acadêmicos ganham espaços que favorecem sua difusão; é preciso então explorar esses novos ambientes de disseminação, além de reforçar os tradicionalmente já existentes.



Revistas acadêmicas, por exemplo, são importantes e necessárias como instrumento para o incremento do debate, para amostragem de resultados de pesquisas e para o avanço da reflexão teórica. *Letras em Revista* traz sua contribuição em resposta a essa nuvem equivocada de distinção verticalizada do pensamento científico.

Neste segundo número, leremos uma entrevista com o professor doutor Demerval Da Hora e mais vinte artigos, distribuídos entre estudos literários e linguísticos. Com isso, *Letras em Revista* espera quantificar, qualitativamente, experiências de pesquisadores com práticas reflexivas e aplicadas na esfera dos saberes humanos.

Boa leitura.

Profº Dr. Feliciano Bezerra



## ENTREVISTA

Professor Demerval da Hora

**1) Quais os rumos que a pesquisa linguística está tomando atualmente? Que áreas têm-se destacado e quais as áreas que ainda não estão (ou não foram) devidamente exploradas?**

As pesquisas linguísticas no Brasil, no final do século XX, começaram a contemplar, principalmente, os estudos voltados para os usos da língua. Com a grande difusão dos estudos sobre discurso e texto, a maioria dos centros de pós-graduação se voltou para essas áreas, deixando de lado os estudos voltados para a estrutura. Se observarmos as linhas de pesquisas que compõem os quadros dos programas de pós-graduação, facilmente podemos constatar isso. Nessa primeira década do século XXI, não tem sido diferente.

**2) Os currículos dos cursos de Letras (graduação) vêm acompanhando o desenvolvimento da pesquisa linguística?**

Com certeza, cada vez mais os estudos voltados para o uso da língua têm ocupado espaço já nos cursos de graduação, o que não vejo como ideal. Afinal, sem conhecer a estrutura da língua fica difícil qualquer análise em qualquer nível. Tem sido cada dia mais difícil encontrarmos

profissionais que se dediquem ao estudo da estrutura. Os inúmeros concursos realizados têm mostrado a defasagem na formação dos professores. Inúmeros são os concursos específicos para as áreas de Fonologia, Morfologia e Sintaxe com vagas não preenchidas. A estrutura curricular tem mudado e já cedo a formação deixa antever lacunas que mais tarde representarão um problema.

### **3) Efetivamente, quais as contribuições da ciência da linguagem para o ensino de línguas?**

Hoje, é impossível pensar ensino de línguas sem a contribuição da linguística. Pensar ensino de língua apenas com base nas gramáticas normativas é esquecer a realidade. A Linguística leva-nos a ver a língua sob um ângulo mais real, considerando os vários aspectos presentes tanto na escrita quanto na fala. Há uma grande diversidade de pesquisas na área que contempla os mais diversos aspectos. Temos aqueles estudiosos que se preocupam mais com estudos teóricos, considerando a forma, seja fonológica, morfológica, sintática ou semântica; e temos aqueles que se voltam mais para os estudos que contemplam o uso. São dois campos que podem complementar-se, mas nem sempre é o que acontece. Os que se voltam para o ensino nem sempre se aprofundam no estudo da estrutura. Acho isso um temor.

### **4) Quais as principais contribuições que a fonética e a fonologia têm dado à formação de professores de línguas?**

A contribuição da fonética e da fonologia para a formação de professores de língua poderia ter um alcance muito mais efetivo, se os cursos que formam professores se preocupassem em colocar em suas grades curriculares essas disciplinas, o que nem sempre acontece. A falta dessas disciplinas no processo de formação docente representa uma grande lacuna. Sem elas, os formadores não conseguem entender o que acontece no processo de aquisição da linguagem, principalmente quando se relaciona fala e escrita.

**5) Atualmente, qual é o foco de pesquisas consideradas de ponta em fonética? E em que sentido essas pesquisas podem contribuir para a formação dos professores de línguas?**

No Brasil, são poucos os centros que desenvolvem pesquisas em fonética, e menos ainda aqueles que têm uma preocupação com o ensino. Os estudiosos da fonologia se voltam mais para essa área. E grandes contribuições têm sido dadas. O foco principal nas duas disciplinas tem sido o estudo teórico, com possibilidade de explicar os inúmeros processos. Transferir isso para o ensino tem acontecido de forma bem incipiente e sabemos que não será fácil, principalmente pelo fato de os teóricos não participarem da política educacional traçada pelos órgãos responsáveis.

**6) O que tem sido feito para atrair o interesse de pesquisadores nas áreas de fonética e fonologia, dada a importância desse conhecimento, especialmente para os professores que atuam nas séries iniciais?**

Cursos têm sido oferecidos, mas o alcance é insuficiente para atender o público que temos. Nas experiências que tenho com professores de séries iniciais, os resultados são excelentes. Levar os professores a entender os processos fonológicos é algo bastante curioso. É como se eles estivessem vendo tudo pela primeira vez. Convivem com eles a vida toda, mas não conseguem explicar o que acontece. Isto é muito interessante. A cada curso dado, o interesse aumenta e eles são motivados a buscar mais explicações com vistas a sua aplicação na prática diária de sala de aula. É impressionante ouvir um professor dizer que não tem como explicar, por exemplo, o uso de “m” antes de “p” e “b”. Isto para falarmos de algo bastante simples. Como esses professores se comportam diante das inúmeras questões dos alunos no processo de aquisição da escrita? Sempre percebo que nos cursos de formação incentivados pelas Secretarias falta uma parte dedicada aos estudos fonético-fonológicos. Talvez a defasagem na formação dos próprios formadores seja a causa para sua não inclusão.

**7) Qual o papel da ABRALIN, como entidade que congrega pesquisadores de todas as regiões do Brasil, no contexto da linguística contemporânea?**

A ABRALIN sempre teve papel fundamental. Ela reúne pesquisadores das diferentes áreas e regiões brasileiras. Uma análise dos 40 anos de sua existência mostra que, a partir de seus Congressos e Institutos, muita coisa mudou. O intercâmbio promovido propiciou novos rumos para a pesquisa. Sabemos que a ABRALIN pode ter um outro papel. Ela não pode ficar apenas realizando Congressos e Institutos. É necessário que ela tenha um papel mais político junto aos órgãos que promovem estudos voltados para a realidade brasileira, definindo, por exemplo, política de formação docente. Acabamos de assinar um convênio com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com o objetivo de testar um instrumento para inventariar duas línguas indígenas e uma língua de sinais. Com isso, a entidade passa a ter outro papel, passando também a captar recursos para incentivar a área dos estudos linguísticos. Outras frentes precisam ser assumidas. Mas... não é tão simples como parece.





MOLDURAS DA MEMÓRIA, PALIMPSESTOS  
DO TEMPO: UMA LEITURA DA POESIA  
MEMORIALÍSTICA DE  
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

*Alana de Oliveira Freitas El Fabl\**

**Resumo**

O presente artigo tem como objetivo analisar poemas de Carlos Drummond de Andrade ligados à temática da memória. Ao longo de sua vasta produção é perceptível que as lembranças da infância, da família, das casas e das cidades em que viveu tornam-se alimentos constantes de sua poética.

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade – lirismo – memória.

---

\* Professora da UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana.

## 1 Escrever para lembrar

### 1.1 Amar o perdido, atando as pontas da vida

A obra poética de Carlos Drummond de Andrade oferece aos seus leitores um vasto universo de temas e possibilidades de leituras. Na sua longa trajetória pelas letras, o poeta mineiro contemplou uma ampla diversidade de assuntos, dos mais prosaicos aos mais complexos, sempre com o seu estro refinado.

O seu lado de poeta social, que convida seus leitores, todos os *josés* possíveis, a sentir os perfumes da *rosa do povo* ou irmanarem-se ao *sentimento do mundo*, é apenas uma das faces do bruxo itabirano.

Existem outros tantos motivos literários atravessando a sua obra, um deles, que destacaremos neste artigo, consiste na presença constante do binômio tempo/memória na sua travessia poética.

O poeta, em vários momentos de sua obra, debruçou-se sobre a poesia memorialística, buscando na sua experiência pessoal, os motes que alimentaram muitos dos seus textos. E é justamente sob a mesma perspectiva que surgem também as relações temporais na sua poesia. Drummond trabalha em muitos poemas com a reversibilidade do tempo, trazendo para o presente eventos do passado, atividade só possível através da memória, única faculdade humana capaz de subjugar a irreversibilidade do tempo.

Assim, nesse território de sua poética, ele realiza a condição do poeta lírico por excelência, ou seja, recorda-se, rememora o já vivido, traz de volta ao coração aquilo que lhe ficou registrado, fazendo vir à tona no tempo presente, o passado revisitado pelo olhar do poeta preso ao seu tempo, porém habitado pelos fantasmas do pretérito.

As lembranças do poeta retornam ao cenário de sua poesia, sob várias formas, ora despertadas por objetos concretos, ora por presenças diáfanas. É comum surgirem imagens da infância, da casa paterna, da história de sua família, emolduradas pela escritura do poeta.

Suas memórias mais íntimas por vezes cruzam-se com a própria memória do Brasil, já que a sua família representa uma metonímia de capítulos da História do Brasil, a história da riqueza dos latifúndios

mineiros, com suas fazendas de café e gado, ou a própria exploração dos metais das Minas Gerais, que aparecem em *flashes* nos poemas do autor, já que dessa imponente do passado só restaram iscas de memória (*Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público.*).

Nessa perspectiva de escrever para lembrar, o poeta reconstitui ao lado de sua memória pessoal, elementos da memória brasileira, recontados não por registros oficiais, mais justamente através de arquivos afetivos acessados pelas reminiscências do poeta.

Como norteador do motivo literário “memória” na obra do autor, destacamos o poema *Memória* (*Claro Enigma*, 1951), que parece delinear a relação do poeta com o tempo passado e a sua permanência pulsante no tempo presente:

*Amar o perdido  
deixa confundido  
este coração.*

*Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.*

*As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão.*

*Mas as coisas findas,  
muito mais que lindas,  
essas ficarão.*

Este poema apresenta a dimensão que o poeta confere ao passado em sua vida. O passado o confunde, ou seja, permanece no presente de forma inolvidável, e são justamente as memórias, artefatos de matéria intangível, que marcam a sua vida, se ramificando no presente, ao contrário de outras experiências concretas que se esvanecem ao serem tocadas.

Além disso, ao observamos a forma do poema, vemos que o poeta o trata de modo especial, buscando a harmonia, através de rimas

regulares e estrofes equilibradas, revelando assim a reverência que o poeta tem pela memória, já que a trata pelo princípio da beleza estética, princípios da analogia.

Como molduras recortadas do tempo pretérito, vão surgindo na poesia de Drummond, cenas, objetos, costumes, reflexões em torno dos tempos já findos, mas que sempre ficarão.

## 2 Molduras da memória

### 2.1 Álbuns e laços de família, a dor do olhar

Na poesia memorialística, Drummond nos convida muitas vezes a visitar as suas moradas da infância, seja a casa da fazenda ou a casa da cidade, como também nos oferece o seu álbum de família para folhearmos. As fotografias desse álbum ou os objetos dessas casas funcionam como museus de miniaturas que reúnem todo um acervo de lembranças que por vezes revisitam a vida presente do poeta.

Construindo poesia a partir das marcas de imagens do seu passado, o poeta nos apresenta recortes de suas recordações, que aparecem emoldurados pelas suas hábeis letras. Articulando as grafias possíveis, o autor apresenta a sua família e o que ela representa, através de poemas que pintam o passado do seu clã, agora um retrato na parede, como Itabira, mas que continue doendo e confundindo o seu coração. Observemos o poema “Os mortos de sobrecasaca” (*Sentimento do mundo*, 1940):

*Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,  
alto de muitos metros e velbo de infinitos minutos,  
em que todos se debruçavam  
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.*

*Um verme principion a roer as sobrecasacas indiferentes  
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.  
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava  
que rebentava daquelas páginas.*

Neste poema, podemos notar claramente a presença da origem/ passado do autor, que começa a ser enunciado no título. Os mortos vestidos de sobrecasaca retratam os antepassados dos Andrade. Os dois substantivos expostos no título e que retornam no poema são índices de um tempo remoto.

A partir do álbum de família, ainda que situado num canto, ângulo das recordações, o passado permanece balizando o presente do poeta através de suas memórias. As fotografias surgem como provas tangíveis do passado, todavia, o que lhe toca nas fotografias, aquilo que a inexorabilidade do tempo não pode destruir, é o soluço imortal que ainda emana das imagens amareladas. Todos ali já estão dormindo profundamente, porém habitam ainda as recordações do poeta. Sobre o canto como motivo literário observa Bachelard no ensaio *A poética do espaço* (2003, p. 149):

E todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todas as nuances de ser dos habitantes dos cantos. Para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são frequentados, se não habitados.

A citação acima se coaduna perfeitamente com a atribuição que Drummond confere ao álbum de fotografias, é do canto que emanam as recordações daqueles que novamente são convidados a habitar o presente do poeta. O vazio do presente é preenchido pela vida que ainda pulsa dos seus antepassados, ainda que estejam mortos e vestidos de sobrecasaca, indícios materiais do pretérito.

É interessante perceber em outros poemas do autor, a presença/ referência da fotografia como um elemento que faz vir à tona as reflexões sobre o passado do poeta. Podemos citar como exemplos o emblemático “Confidência do itabirano” (*Sentimento do mundo*, 1940), no qual sua terra natal é cantada em tom de elegia pelos versos:

*Itabira é apenas uma fotografia na parede/ Mas como dói!*, ou ainda no soneto *A grande dor das coisas que passaram*, do seu livro póstumo *Farewell* (1996), onde as lembranças de um idílio amoroso emergem *entre fotos mil que se esgarçavam*, a fim de *exaltar o redivivo amor que de memória-imagem se alimenta*.

Todavia, a ratificação da fotografia como portadora de reminiscências surge como um forte impulso lírico no poema “Retrato de Família” (*Rosa do povo*, 1945). Nesse longo poema, o autor se põe a contemplar uma fotografia de sua família, passados vinte anos de sua data de origem.

O retrato, daqueles que reúnem toda a família, funciona como uma genealogia de seu clã. A fotografia é analisada pelo olhar do poeta, uma mescla de respeito e constatações melancólicas.

É interessante notar que ao longo do poema, o poeta não só fala dos familiares, pai, tios, avó, meninos. Ele também destaca outros elementos presentes na fotografia, como o jardim, a areia, as flores e as cadeiras, objetos que também compõem a imagem da família e por essa razão também são, juntamente com as pessoas, corroídos pelas implacáveis duas décadas passadas. O poema é entrecortado por palavras que retratam símbolos de corrosão, como **poeira**, **amarela**, **extintos** e **cinzento**, signos que reforçam a inexorabilidade do tempo.

Costa Lima destaca esse efeito da passagem do tempo na poesia de Drummond no ensaio *O princípio – corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, do seu livro *Lira Antilira* (1995, p. 149), segundo ele, a corrosão ataca os objetos familiares, e é comum aparecer associada aos objetos presentes nas lembranças da casa paterna.

É evidente no poema em questão, como também no anterior (*Os mortos de sobrecasaca*), a veracidade da afirmação citada, uma vez que como já foi dito, os símbolos da corrosão se fazem presentes.

É nítido o passado convivendo com o presente em forma de ruínas, metaforizadas nos poemas através de palavras como verme, roer e poeira, esta última verificada nos dois textos.

Agora, destaquemos algumas passagens de *Retrato de família*:

### A moldura deste retrato

*em vão prende suas personagens.  
Estão ali voluntariamente,  
saberiam – se preciso – voar.*

*Poderiam sutilar-se  
no claro-escuro do salão,  
ir morar no fundo dos móveis  
ou no bolso de velhos coletes.*

*A casa tem muitas gavetas  
e papéis, escadas compridas.  
Quem sabe a malícia das coisas,  
quando a matéria se aborrece?*

A referência à moldura estabelece a relação com o papel que o poeta dá ao passado. O tempo já emoldurado pode ser revisto, revisitado. O passado foi imobilizado pela passagem do tempo, todavia, continua pulsando (*saberiam – se preciso – voar.*) e despertando reflexões.

Como vemos na estrofe seguinte, o lugar das memórias deveria ser o fundo dos móveis, ou o bolso de velhos coletes, ou seja, espaços bem reservados, bem arquivados, onde ficariam sutilmente (*Poderiam sutilar-se*) guardados do seu olhar, porém pela fotografia, flagrantes da memória, as lembranças ficam expostas e por isso, doem.

Na última estrofe selecionada, o poema menciona outros espaços portadores de memória de tempos já findos, as gavetas e os papéis, como depositários de muitas lembranças em repouso, mas que retornam à vida pelo toque do poeta.

É como se o poeta partisse do pequeno universo registrado pela fotografia, e fosse expandindo o seu olhar para os outros receptáculos de recordações que também habitam sua casa, morada de suas memórias.

É possível flagrar, ainda sob o signo da corrosão, certa ironia do poeta ao contrastar o passado, idade de ouro, e a parcimônia do presente. Por vezes, o tom de lamento, mesmo que mitigado por notas

de humor, pode ser registrado, como podemos ver no poema “Herança” (*Menino Antigo, Boi Tempo II*, 1973):

*De mil datas minerais  
com engenhos de socar  
de lavras lavras e mais lavras  
e sesmarias  
de bestas e vacas e novilhas  
de terras de semeadura  
de café em cereja (quantos alqueires?)  
de pratas em obras (quantas oitavas?)  
de escravos, de escravas e de crias  
de ações da Companhia de Navegação do Alto Paraguai  
da aurifúlgida comenda no baú  
enterrado no poço da memória  
restou, talvez? Este pigarro.*

O poema já se denuncia irônico pelo título, que ao referir-se à herança, nos remete de imediato a bens materiais. Todavia, o movimento do poema é justamente o oposto, todos os aspectos materiais vão se desintegrando, de forma abrupta, registrada linguisticamente no poema pela sucessão da conjunção coordenada aditiva – e, e pelo encadeamento da preposição – de, que sugerem no poema um ritmo acelerado das perdas da história da vida do poeta.

O tom da desintegração perpassa todo o poema, a ideia de poeira e ruína novamente se faz presente, a partir de uma cadeia decrescente, as suas heranças vão se desfazendo rapidamente até alcançarem a condição de vestígio da memória, representado no poema pela imagem do baú, outro objeto portador de reminiscências por excelência, e depois das lembranças somente o pigarro, resíduo infecto, herança indesejada.

Ainda vale notar no poema a seleção vocabular referente ao espólio perdido, palavras que delineiam um panorama completo de todas as riquezas significativas que já haviam pertencido ao clã do poeta, que vão sendo elencadas no poema como uma série de bens materiais imponentes, representativos de vários ciclos da economia mineira, até



alcançar a *aurifúlgida comenda*, símbolo de ouro e fulgor, agora soterrada no baú da memória como os outros tesouros do passado, um título do prestígio da família, mas que também foi dissipado pelo tempo.

Os retratos justamente teriam essa função mágica de aprisionar o tempo, de immortalizar um instante, de tornar eterno um momento instantâneo que jamais voltará, a menos que as fotografias ou outras armadilhas incitem a memória, deflagrando as recordações.

Para validar o que foi dito, citemos o próprio poeta, em um trecho do poema “Diante das fotos de Evandro Teixeira” (*Amar se aprende amando*, 1985):

*Fotografia é o codinome  
Da mais aguda percepção  
Que a nós mesmos nos vai mostrando  
E da evanescência de tudo,  
Edifica uma permanência,  
Cristal do tempo no papel.*

Fecharemos agora o álbum de família, para visitarmos a(s) casa(s) do poeta.

### 3 Palimpsestos do tempo

#### 3.1 A ilustre casa das recordações

Num movimento de ampliação do olhar deixemos as fotografias e passemos a visitar a(s) casa(s) do poeta, imagem também recorrente em sua obra poética. A imagem da casa como motivo literário permanente, atravessa a obra do autor justamente como ocorre com as imagens fotográficas já apresentadas.

O símbolo da casa aparece também como receptáculos de lembranças, guardiãs de enredos múltiplos que o poeta vai reconstruindo, ao decerrar as cortinas do palácio da memória, como sugere Santo Agostinho em *Confissões*.

Aparecem nos poemas algumas casas do poeta, como a casa da fazenda em Itabira e a casa de Belo Horizonte, além de mais tarde vermos surgir referências a edifícios e apartamentos, numa alusão à sua mudança para o Rio de Janeiro.

Pois são nessas primeiras casas, de sua pátria mineira, que focaremos nossa análise, visto que elas estão sempre povoando o presente do autor.

No poema “Infância” (*Alguma poesia*, 1930), já no primeiro livro do poeta, é apresentada a casa da fazenda, embora ela não seja explicitamente citada, podemos reconstituir pelas ações da sua família e outras referências mencionadas no poema, a rotina de uma casa de fazenda do início do século XX.

Através dos comportamentos do pai (*montava a cavalo*), da mãe (*ficava sentada cozendo*), e também da preta velha que *chamava para o café com uma voz que aprendeu a ninar nos longes da senzala*, podemos compor o cenário de sua casa de fazenda. Reduto de uma parcela da história brasileira, notas de uma sociedade patriarcal que ainda convivia com os resquícios da escravidão.

Notamos também no poema “Casarão morto” (*Menino antigo, Boitempo II*, 1973), a presença desse mesmo espaço rural, que é registrado pelo poeta agora com um tom saudosista ao lamentar a destruição/ transformação desse lócus:

*Café em grão enche a sala de visitas,  
os quartos – que são casas – de dormir.  
Esqueletos de cadeiras sem palhinha,  
o espectro de jacarandá do marquesão  
entre selas, silbões, de couro roto.  
Cabrestos, loros, barbicachos  
pendem de pregos, substituindo  
retratos de óleo de feios latifundiários.  
O casarão senborial vira paiol  
depósito de trastes aleijados  
fim de romance, p. s.  
de glória fazendeira.*

O poema acima tanto pode ser lido como uma página memorialística do poeta, como também pode ser analisado como um registro histórico das mudanças ocorridas na economia brasileira da primeira metade do século XX.

Vemos, metonimicamente, um Brasil rural sendo gradativamente soterrado como *um depósito de trastes aleijados*. Os retratos a óleo dos antepassados passam a ocupar o mesmo espaço que os já inúteis objetos de couro, metáfora exata para a decadência de seu clã. É o fim de uma era, enunciada com todas as letras pelo poeta, fim da *glória fazendeira*. A casa da fazenda, o casarão agonizante, encerra um ciclo, é agora um engenho de fogo morto, mas que ainda sobrevive como suas fagulhas nas lembranças do menino antigo.

Novamente esse espaço ressurgue sob o mesmo tom de finitude no poema “Depósito” (*Boitempo*, 1968), os mesmos objetos, símbolos da extinta glória fazendeira agora estão entulhados, como se estivessem numa loja, só que sem comerciantes para negociá-los. A única presença viva nesse depósito de *trastes partidos* que não podem ser consertados é uma enorme aranha negra, a tecer seus fios de tempo e dor.

Notamos nesses poemas a presença da relação espaço/tempo que vai se estabelecendo a partir das ruínas da memória. O autor revive um espaço físico, portanto, uma presença concreta que habitou um tempo já passado, e os faz retornar em forma de resíduos agrídoces que o visitam no presente. Affonso Romano de Sant’anna (1992, p. 190) afirma a esse respeito:

Sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo. Poesia é o que resiste à destruição. O próprio Drummond diz: “o que se dissipou não era poesia.”. Poesia é o que fica depois do fluxo, da vida. É a derrota do tempo, porque é uma forma que se imtemporalizou ao sintetizar vida e morte e ao somar ganhos & perdas de um modo dialético. É uma forma imtemporal mas se funde no tempo.

A citação do crítico, especialista na obra drummondiana, enfatiza com muita coerência o tratamento do aspecto temporal desenvolvido pelo poeta. Essa face de sua poética utiliza-se da memória para reconstruir no presente, ainda que como ruínas, as recordações do passado. No presente, as imagens da casa de infância são revisitadas num passado que ficou preservado na lembrança.

Para entendermos essa vertente do poeta, podemos compará-la à imagem do palimpsesto, ou seja, nos pergaminhos do poeta, na suas grafias, há a coexistência de vários tempos habitando seu processo de criação, a cal do escriba moderno é dissolvida pela força da memória, fazendo com que tecituras do passado migrem para o presente. É perceptível uma intersecção de tempos que ora se tangenciam, ora se interpenetram. Aspecto registrado por Fábio Lucas (In: *Fortuna crítica*, 1978, p. 241):

Convém, finalmente, assinalar que, em Drummond, há várias dimensões do tempo. A primeira o faz depósito, no qual o poeta, escafandro, mergulha voluntariamente em busca da reconstrução de si mesmo. Chamemos a tal subsolo **infratempo**. Lugar onde adormecem as sensações, vertente do sentimento do mundo, convívio com o exterior moldável ou adverso. O poeta, aí, manipula a própria biografia: reminiscências, evocações, o mundo infantil, a família, a terra natal, Minas gerais – conjunto e argamassa de seu ser-no-mundo.

A nomenclatura infratempo sugerida por Fábio Lucas casa-se perfeitamente com a representação do palimpsesto, com a ideia de que existem outros tempos/textos soterrados sob o tempo presente, prontos a eclodir pelas brechas da cal. Os resíduos estão sempre emergindo para a superfície exposta.

A imagem do escafandro nos remete à imagem do escavador, arqueólogo de si mesmo, retratada por Drummond no poema “Coleção de cacos” (*Esquecer para lembrar, Boitempo III*, 1979), como observamos nos versos: *Agora coleciono cacos de louça/ quebrada há muito tempo./ Cacos novos não servem./ Brancos também não./ Têm de ser coloridos e vetustos, / desenterrados – faço questão – da horta.*

As imagens das casas vêm à tona exatamente permeadas por essa confluência de tempos. A casa seria o principal espaço das recordações. Ela guarda as mais várias odisséias do menino antigo, que vêm como fantasmas rondar o homem de óculos e bigodes, o homem do tempo presente.

A casa vista como palimpsesto fica explícita no poema “Casa sem Raiz” (Esquecer *para lembrar*, *Boitempo III*, 1979), neste poema o autor busca em vão fundir a casa de Itabira na casa de Belo Horizonte, do qual destacaremos algumas estrofes (1, 2, 4 e 6, respectivamente):

*A casa não é mais de guarda-mor ou coronel.  
Não é mais o Sobrado. E já não é azul.  
É uma casa, entre outras. O diminuto alpendre  
onde oleoso pintor pintou o pescador  
pescando peixes improváveis. A casa tem degraus de mármore  
mas lhe falta aquele som dos tabuões pisados de botas,  
Que repercute no Pará. Os tambores do clã.  
A casa é em outra cidade,  
Em diverso planeta onde somos, o quê? Numerais moradores.*

*Tem todo o conforto, sim. Não o altivo desconforto  
do banho de bacia e da latrina de madeira.  
Aqui ninguém bate palmas. Toca-se a campanhia.  
As mãos batiam palmas diferentes.  
A batida era alegre ou dramática ou suplicante ou serena.  
A campanhia emite um timbre sem história.  
A casa não é mais a casa itabirana.*

*Aqui ninguém morreu, é amplamente  
o vazio biográfico. Nem veio de noite a parteira  
(vinha sempre de noite, à hora de nascer)  
enquanto a gente era levada para cômodos distantes,  
e tanta distância havia dentro, infinito, da casa,  
Que ninguém escutava gemido e choro de alumbramento,  
E de manhã o sol era menino novo.*

Tão estranho crescer, adolescer  
com alma antiga, carregar as coisas  
que não se deixam carregar.  
A indelével casa me habitando, impondo  
sua lei de defesa contra o tempo.  
Sou o corredor, sou o telhado  
sobre a estrebaria sem cavalos mas nitrindo  
à espera do embornal. Casa-cavalo,  
casa de fazenda na cidade,  
o pasto, ao Norte; ao Sul, quarto de arreios,  
e esse mar de café rolando em grão  
na palma de sua mão – o pai é a casa,  
e a casa não é mais, nem sou a casa térrea,  
terrestre, contingente,  
suposta habitação de um eu moderno.

“A casa sem raiz” talvez seja um dos poemas mais significativos da poesia memorialística. Nele podemos perceber a presença do jogo temporal conduzindo todo o texto. A casa de Belo Horizonte contém a casa de Itabira, obviamente representada pelas reminiscências da casa antiga.

Dessa forma, o presente contém o passado, e este passado está de tal forma enraizado no poeta, que ele já não precisa da presença material da casa, o Sobrado já faz parte dele, o amador transformou-se na coisa amada, como fica claro nos versos: *Sou o corredor, sou o telhado sobre a estrebaria sem cavalos mas nitrindo à espera de embornal*. O intangível subjuga o material, o poeta prefere o *som dos tabuões pisados de botas*, à imponência do frio mármore.

Vemos nas duas primeiras estrofes uma tentativa de comparar as casas, buscando as benesses da casa nova, porém tal procedimento não alcança êxito, pois o poeta não consegue desvencilhar-se da casa antiga, ideia já trabalhada no poema “Casa” (*Boitempo*, 1968), no qual o poeta descreve a sua casa da infância, reservando somente para ela o título de casa, como revelam os versos que concluem o poema: *Há de ser por fora azul 1911./ Do contrário não é casa*.

A casa de Belo Horizonte é apenas uma casa entre outras que os transforma em *numerais moradores*, também pessoas entre outras. Ao

passo que a casa itabirana é a portadora de todo o seu passado, é nela que ecoam *os tambores do clã*, imagem das mais importantes do poema porque funciona como uma metonímia de todo o passado histórico de sua família, uma metáfora da origem, do primitivo que preenche a casa *azul, a casa do guarda-mor e do coronel*.

O poeta não consegue instalar na casa de Belo Horizonte as vivências da casa de Itabira, como Dom Casmurro não conseguiu reproduzir a casa de Matacavalos no Engenho Novo, pois a casa atual é vazia, é uma casa sem história, embora seja uma casa confortável, com marcas urbanas de requinte (*degraus de mármore, campainha*), ele prefere o antitético *altivo desconforto* da casa primeira, representado pelo *banho de bacia e latrina de madeira*.

A casa da cidade é uma casa sem raízes, por isso incapaz de substituir a casa azul. São latentes as marcas históricas que o poeta imprime à casa itabirana. Enquanto a outra é um vazio biográfico, o sobrado rural é o livro de registros da família, onde está elencada a história dos seus, bem delineada no poema pela citação das mortes e nascimentos, signos da vida e de sua perpetuação.

Na 6ª estrofe, a ideia anunciada pelo autor no poema “Memória”, retorna exemplarmente. *As coisas findas*, porque são *muito mais que lindas*, resistem à ação do tempo, como ratificam os versos: *A indelével casa me habitando, impondo sua lei de defesa contra o tempo*. A casa antiga habita o poeta.

Bachelard (p. 25) atribui à casa um grande valor simbólico. Portanto, ela representa um dos motivos literários do universo poético por excelência. As considerações que o filósofo faz sobre a casa conjugam-se especialmente com o poema em análise:

[...] Vive a casa em sua realidade e em virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vívuda”, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um

passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa nova casa. A velha locução: “Levamos para a casa nova nossos deuses domésticos” tem mil variantes.

As observações de Bachelard atestam com eficácia o que lemos nos versos do poeta. As memórias da casa antiga o acompanham de forma indelével e passam a habitar na casa nova como presenças reais, mesmo que oníricas, elas se corporificam no presente do poeta.

A imagem da casa como um espaço material povoado por imaterialidades, que por sua vez, são mais significativas que os objetos concretos, também surge no poema “Liquidação” (*Boitempo*, 1968):

*A casa foi vendida com todas as lembranças  
Todos os móveis todos os pesadelos  
Todos os pecados cometidos ou em via de cometer  
A casa foi vendida com seu bater de portas  
Com seu vento encanado sua vista do mundo  
Seus imponderáveis  
Por vinte, vinte contos.*

Aqui a casa foi vendida e junto com ela todas as histórias que a habitavam. A mobília dessa casa não é apenas constituída por objetos materiais, ao contrário, à exceção dos móveis, todos os bens citados fazem parte de um patrimônio intangível, representado pelas lembranças que o poeta guardava da casa.

A ideia impressa no título, *Liquidação*, sugere que a casa foi vendida por um valor muito aquém do valor real, porque os elementos que o poeta arrola são justamente “objetos” de preços simbólicos, os ditos “objetos” de valor sentimental, portanto, incalculáveis. Os *imponderáveis* vinte contos não são capazes de comprar o *bater de portas*, o *vento encanado* e, sobretudo, *sua vista do mundo*.

E é neste último bem, a *sua vista para o mundo* que reside toda a força da poesia de Carlos Drummond de Andrade, porque o que diferencia o poeta do homem comum, é justamente saber olhar e ver aquilo que os outros não alcançam, revelando para estes outros homens o indecifrável texto da máquina do mundo.



## Abstract

The present article aims to study some Carlos Drummond de Andrade's poems related with the theme of memory. Throughout his vast work, the remembrance of childhood, family, houses, and cities where he lived nourishes a very import part of his poetic.

**Key-words:** Carlos Drummond de Andrade – Lyrism – memory.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Literatura comentada*. Org. Rita de Cássia Barbosa. São Paulo: Nova Cultural, 1988

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LUCAS, Fábio. *Drummond, dentro e fora do tempo* (in fortuna crítica). Dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond – o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

# DO NORDESTE AO PARÁ: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E RE-CRIAÇÃO DO CORDEL COMO MEIO DE TROCA CULTURAL<sup>1</sup>

*Ana Maria de Carvalho\**

## **Resumo**

Este trabalho tem por objetivo discutir a influência do cordel nordestino e a forma como esta influência contribuiu para o desenvolvimento da literatura de cordel no Pará. Nesta pesquisa foram levados em consideração, também, os diversos aspectos que caracterizam os folhetos e como estes dialogam com a cultura paraense. Esta pesquisa tem como base alguns folhetos nordestinos, uma entrevista com Juraci Siqueira e referências teóricas sobre literatura e cultura. Os resultados da pesquisa revelam que a produção de cordel não está estagnada e que ela acompanha o processo dinâmico da cultura.

**Palavras-chave:** Literatura de Cordel – cultura – influência.

---

\* Ana Maria de Carvalho, mestranda do Curso de Mestrado em Letras. Áreas de Estudos Literários, linha de pesquisa: literatura, cultura e história, da Universidade Federal do Pará, entrada 2008, orientada pelo Professor Dr. José Guilherme Fernandes. Possui graduação em Letras, Licenciatura em Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Pará (2007) e graduação em Licenciatura Plena em Ciências da Religião, pela Universidade do Estado do Pará (2007). E-mail: ana74u@yahoo.com.br

<sup>1</sup> Artigo originado do Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pelo Professor Dr. José Guilherme Fernandes.

## Introdução

O objetivo deste artigo é analisar de que forma a diáspora do cordel nordestino influenciou a produção dos folhetos paraenses, levando em consideração possíveis questões identitárias do nordestino em meio ao novo contexto em que estava inserido. Neste contexto, buscarei verificar a atual situação do cordel no Pará.

Para a elaboração desta pesquisa foi feito um levantamento qualitativo e descritivo sobre o referido assunto, de forma que as fontes mais específicas a respeito deste tema sejam levantadas. A partir da leitura dessas fontes, foi feita uma pesquisa sobre a produção dos folhetos. Essa pesquisa teve como corpus alguns folhetos que foram utilizados conforme o desenvolvimento do trabalho, bem como uma entrevista com o escritor Juraci Siqueira. Essa entrevista foi realizada no dia 27 de julho de 2007, em sua casa, onde fui muito bem recebida.

A princípio, apresentarei algumas discussões acerca do conceito de cultura dentro de uma visão antropológica, considerando que a cultura varia conforme o ambiente e a necessidade. Depois, como é abordada a cultura popular no Brasil. Em seguida, uma breve discussão sobre Literatura Oral. E, para finalizar a parte teórica, falarei sobre narrativa e a sua importância dentro do processo de troca cultural para correntes migratórias.

Antes de falar do cordel especificamente, farei um breve apanhado histórico da produção de cordel no Pará e da influência nordestina oriunda das correntes migratórias no final do século XIX e início do século XX, com base na obra de Vicente Salles, *Repente e Cordel: literatura popular em versos na Amazônia* (1985).

Ao comentar a Literatura de Cordel, darei ênfase nas formas e temáticas abordadas nos folhetos, exemplificando com cordéis nordestinos, ressaltando a importância das narrativas populares como veículo de propagação da cultura popular. Em seguida, tratarei da entrevista do poeta escolhido, que foi coletada em uma pesquisa de campo, enfatizando seu contato com os folhetos de cordéis, escolha da temática, produção e distribuição de seus folhetos e, por fim, o seu ponto de vista sobre o que é ser cordelista. Tudo isto será exemplificado com trechos de seus cordéis e da entrevista.

## O que é cultura?

Neste ponto faz-se necessário discutir como alguns autores conceituam cultura e como ela se objetiva no texto literário. Não esquecendo que a discussão em torno da conceituação do termo cultura é bastante complexa, principalmente quando este termo está relacionado a uma manifestação popular, tendo em vista que é comum observamos uma separação entre cultura erudita e cultura popular. A primeira representada pelas universidades e a segunda pelo povo, na maioria das vezes iletrado.

Keesing (*apud* LARAIA, 1997) aponta duas teorias sobre cultura pautadas nas discussões feita pela antropologia moderna. A primeira defende a ideia de cultura como um sistema adaptativo, e a segunda é um conjunto de teorias idealistas de cultura. Esta teoria subdivide-se em: cultura como sistema cognitivo, cultura como sistemas estruturais e cultura como sistemas simbólicos.

Para Kuper (2002, p. 288), “[...] cultura podia ser descrita como um sistema simbólico”. Neste caso, a cultura dependeria de grupos sociais, que repassam tudo a seu respeito por meio de símbolos. Para este autor, falar de cultura implica falar de identidade, sendo este um conceito ontológico que está pautado no diálogo com os outros, na coletividade, na participação cultural.

Stuart Hall (2005), por sua vez, nos diz que o conceito de identidade possui três concepções: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

A primeira concepção apresenta um sujeito centrado nele mesmo. A segunda tem um sujeito preocupado com ele em relação aos outros, ou seja, a identidade nesta concepção é formada pela relação entre o eu e a sociedade. E a última apresenta um sujeito plural, que tem uma identidade conforme a ocasião e a necessidade. Segundo esse autor, não se deve dizer que a identidade é algo acabado, mas um processo de identificação contínuo. Portanto, a identidade seria um processo de reconhecimento do indivíduo com seu grupo social.

De acordo com Laraia (1997), a definição dada por Tylor ao termo cultura constituiu a base para o conceito atual defendido pela antropologia. Para Tylor (*apud* LARAIA, 1997), o termo cultura corresponde a tudo que é adquirido pelo homem em uma sociedade. Partindo dessa definição, é possível entender cultura como tudo que o homem cria em função da sua sobrevivência, fato peculiar no cordel, uma vez que este é um reflexo do modo de vida dos nordestinos, de suas crenças e seus valores.

À medida que a cultura é uma construção social, torna-se difícil falar em uniformidade. Surgem, então, algumas divisões baseadas nos mais diversos critérios. Dentre estas divisões, a que nos interessa neste trabalho é a cultura popular.

### **Cultura popular**

No que diz respeito à cultura popular, é importante mostrar como ela é abordada no Brasil e como o processo dinâmico do contexto sociocultural faz com que as manifestações culturais mudem.

Antes de falar de cultura popular é importante observar o que significa o termo popular. De acordo com o dicionário Aurélio (p. 518, 1998), popular é aquilo que é do / próprio do povo, feito para o povo. Popular então qualifica toda produção de uma classe periférica em relação a uma produção elitizada. Fato recorrente na chamada Literatura Popular, uma vez que esta engloba um conjunto de produções que está fora do cânone literário.

É comum observarmos como o adjetivo popular é usado para qualificar certas manifestações tidas como contrárias ao erudito. No Brasil, também encontramos outros termos específicos, baseados em critérios étnicos, regionais e de classe social que fazem essa separação, como por exemplo: cultura negra, cultura indígena, cultura nordestina e cultura pobre.

Levando em consideração o conceito de cultura dado anteriormente, é possível afirmar que esses rótulos vêm comprovar o quanto é difícil falar de cultura única em uma sociedade fragmentada. Porém, é visível que muitas vezes esses rótulos são discriminatórios.

Com base em algumas leituras, é possível observar que as discussões sobre cultura popular estiveram sempre ligadas à questão da nacionalidade, ao campo ideológico. Aqui no Brasil, esta discussão está relacionada com a constante busca de uma identidade brasileira. Isto pode ser encontrado no campo literário, onde temos, em determinados momentos, a existência de um herói que busca representar a nossa identidade. No primeiro momento surge a figura do índio, depois a do sertanejo. A figura do negro não aparece devido ao fato de ele ser marcado pela escravidão.

Elias Xidieh (*apud* AYALA & AYALA, 2003, p. 41), levando em consideração a necessidade do homem de se adequar às mudanças políticas, sociais e econômicas, define cultura popular como sendo:

[...] aquela criada pelo povo e apoiada numa concepção do mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura “erudita”, porém, mantendo sua identidade.

Ayala e Ayala (2003, p. 57) definem cultura popular como algo que reflete os anseios da classe dominada e ao mesmo tempo materializa alguns interesses das classes dominantes. Tal definição está pautada no conceito de hegemonia de Gramsci, o qual está relacionado com a manutenção da dominação de uma classe social sobre outra como meio mais uniforme e justo para o bem de todos, existindo assim, além da dominação política, uma dominação cultural.

Mediante isso, pode-se afirmar que a cultura popular é o modo de vida do homem de determinada classe social com todas suas práticas e valores, os quais, às vezes, destoam dos paradigmas exibidos pela classe dominante, pautados nos níveis de escolarização, e como toda cultura se modifica e se estabelece a partir do espaço em que ela ocorre.

A maioria das manifestações populares é transmitida pela oralidade. Mesmo em textos escritos, como o cordel, a oralidade é recorrente. Dessa forma, é importante falarmos um pouco sobre a Literatura oral, enquanto manifestação popular.

## Literatura oral

A oralidade é a ponte para a memória, é o meio pelo qual se propagam os causos ou contos nas rodas dos terreiros, nas reuniões familiares, nos encontros de gerações. Ela funciona como elo entre a memória individual e a memória coletiva. Isto é feito à medida que, por meio do oral, as relações socioculturais de uma comunidade vão sendo refletidas e repassadas.

Segundo Câmara Cascudo (*apud* José Alves Sobrinho, 2003), a poesia popular está sobre o seguinte tripé: o tradicional, o oral e o escrito. Ressalta-se que os dois primeiros, para alguns pesquisadores, apresentam uma ligação direta com a cultura popular, uma vez que o termo tradicional remete à ideia de conhecimento sobre práticas e valores de uma comunidade. A palavra oral, por sua vez, faz oposição à escrita e está ligada àqueles que não dominam a escrita e em geral não sabem ler, e quase sempre é confundida com tradição. Ambos, tradicional e oral, estão atrelados ao conceito dicionarizado de folclore, o qual designa as tradições e o conhecimento das práticas de um povo.

Esta visão pejorativa de oralidade como sinônimo de analfabetismo é criticada por Paul Zumthor (1995, p. 27), quando afirma que:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escrita. Oralidade não significa analfabetismo, o qual despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna.

No âmbito da Literatura, conforme Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1995), a inserção do termo oral à Literatura se deu com a criação da expressão “Literatura Oral”, por Paul Sébillot, no livro *Littérature orale de la Haut-Bretagne*.

Para esta mesma autora, a literatura oral, bem como a literatura popular, situam-se entre “as fronteiras da escritura e da voz, do literário e do não literário, do individual e do coletivo, da tradição e da criação”. (1995, p. 34). Essas fronteiras não devem ser entendidas como

separação, mas como continuidade e complementação. Um exemplo de literatura oral é a narrativa, que pode ser individual, baseada em relatos de vida, ou de cunho coletivo, com a presença de personagens que simbolizam a cultura através de suas ações.

## **Narrativa**

De acordo com o *Dicionário da teoria da narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988), a palavra narrativa apresenta diferentes significados, os quais dependem do enunciado, dos conteúdos referentes a este enunciado, de como estes enunciados são relatados, entre outros. Também pode ser definida como:

[...] conjuntos de textos normalmente de índole ficcional, estruturados pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando compor as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas. (p. 66)

É importante ressaltar que a narrativa não está presa à escrita, ela pode ser transmitida através da oralidade, do gestual, da imagem, assim como da ação combinada dos meios acima, podendo ocorrer à predominância de um ou de outro.

Para Roland Barthes (1971), dentro de uma visão estruturalista, a narrativa se constitui por meio da hierarquia sucessiva de fios que se encadeiam horizontalmente sobre um eixo vertical, à medida que lemos ou escutamos uma narrativa vamos passando por estágios. Um exemplo disto é o folheto *Os sofrimentos de Alzira*, de Leandro Gomes de Barros, no qual observamos nas primeiras estrofes a descrição do caráter nobre de Alzira, que vai de encontro à ambição desmedida de seu pai, o Conde Aragão. Tais descrições fazem parte do eixo paradigmático da narrativa.

*Filha do Conde Aragão  
desde muito pequenina  
que tinha um bom coração,  
embora que dos seus pais  
não fosse essa criação.*



*Porque o Conde, pai dela,  
só olhava para o ouro,  
por isso chamava o cofre  
“o céu do meu anjo louro”.  
Dizia que a alma dele  
era a honra e o tesouro.*

Após essa descrição, temos o momento do sonho, quando Alzira é obrigada por seu pai a beber uma taça de fel. É a partir deste sonho que se constrói o eixo sintagmático, desenrolando assim todas as ações dos personagens na trama. O folheto todo é marcado por maus presságios e sonhos estranhos, o leitor atento tem que ir conduzindo os fios que vão surgindo para entender melhor o desfecho da história.

Podemos, então, entender narrativa como toda história contada, que pode ser real ou imaginária, que contém personagens que desenvolvem ações no tempo e no espaço, e não está presa, conforme afirma Salvatore D’Onofrio (1995), aos gêneros literários como, romance, conto, novela, mas a qualquer outra forma de contar algo.

As narrativas de modo geral, assim como as narrativas presentes nos cordéis, refletem as relações sociais, os costumes e as tradições das comunidades. Com relação à produção de cordel no Pará, essas narrativas representam os valores e as práticas de um passado trazido pelo nordestino e de um presente marcado pela ressignificação e interação com seu novo espaço de convivência. Isto pode ser observado em uma das estrofes do folheto *O rigor no Amazonas*, de Firmino Teixeira do Amaral, em que o poeta fala de sua experiência no seringal, “Lá bebi gota de fel, / Daquele bem amargoso, / Dei graças a Deus sahir, / Me julgo bem venturoso / Hoje sei que o Amazonas / É um sonho vil, enganoso!”. É visível nos versos a decepção do nordestino que veio em busca de uma vida melhor e só encontrou sofrimento.

Neste contexto, a narrativa é um meio de troca de conhecimento e ideologia que se move junto com as correntes migratórias. Neste deslocamento encontramos narrativas que são contadas ou reescritas conforme o novo espaço de convivência. Fato comum nos cordéis produzidos aqui, quando o ambiente das fazendas, dos engenhos é

reproduzido pelos cordelistas, e o coronel é substituído pelo dono do seringal. A seguir falaremos um pouco mais sobre a influência do cordel nordestino e o início da produção paraense.

### **Aspectos históricos do cordel no Pará**

O assunto a ser discutido neste tópico já foi trabalhado por Vicente Salles, que fez um apanhado geral sobre o repente e o cordel na Amazônia, dando ênfase ao Estado do Pará. Antes dele alguns pesquisadores já tinham escrito algo sobre o referido assunto: Pompílio Jucá, em seu livro *As ilhas* (1901), Rodrigues de Carvalho, em *Cancioneiro do Norte* (1903) e outros.

Em 1877, a região Nordeste foi vítima de uma grande seca que empurrou um elevado número de emigrantes para a região Norte. Essa emigração continuou nos anos seguintes, muitos nordestinos vieram para o Estado do Pará, fixando-se tanto no interior como na capital.

Além das secas, que volta e meia assolavam o sertão nordestino, outros fatores serviram de atração para eles, tais como: a extração da borracha, as colônias agrícolas na região bragantina, a implantação das rodovias Belém-Brasília e Belém-São Luís, a descoberta de ouro na Serra Pelada e o sonho de enriquecer rápido.

Juntamente com os imigrantes vieram também seus valores, suas tradições, o repente, a cantoria e os folhetos de cordel, os quais também são conhecidos como romances. O contato dos emigrantes nordestinos com os paraenses fez com que esse incorporasse o modelo do folheto de cordel produzido por aqueles. Isto possibilitou o surgimento não só de poetas, como também de editoras, por exemplo, a Guajarina, fundada por volta de 1914, pelo pernambucano Francisco Rodrigues Lopes, que se tornou importante meio de divulgação desses folhetos. No início, a produção era quinzenal, depois passou a ser semanal.

Salles (1985) afirma que em torno da Guajarina surgiram muitos cordelistas, por exemplo: Ernani Vieira (pseudônimo Ernesto Vera, nascido em Manaus), José Esteves (pseudônimo Arinos de Belém), Lindolfo Mesquita (pseudônimo Zé Vicente), Romeu Mariz (pseudônimo Dr. Mangerona Assu, paraibano) e Apolinário de Sousa.<sup>2</sup>

Diferente dos poetas nordestinos, estes usavam pseudônimos, fato que pode ser justificado pela visão preconceituosa com que eram vistos os cordelistas, tendo em vista que a maioria deles era pobre e com baixa escolaridade. O que não se aplica aos poetas citados acima, pois eles são classificados no livro *Cantadores, Repentista e Poetas Populares*, de José Alves Sobrinho (2003), como poetas eruditos que escreveram cordéis.

Os folhetos produzidos por esta editora eram encontrados em diferentes cidades de outros estados, por exemplo: Manaus, no Amazonas; Rio Branco e Xapuri, no Acre; Teresina e Parnaíba, no Piauí; Fortaleza e Juazeiro, no Ceará; Natal, no Rio Grande Norte; São Luís, Caxias e Amarante, no Maranhão; e Campina Grande, na Paraíba. Nestes lugares a Guajarina tinha agentes que repassavam os folhetos para os vendedores.

De acordo com Salles (1985), existiam outras gráficas: a Tipografia Sagrada Família, de José Marques dos Santos; a Johelda e a Modelo, em Castanhal; a Tipografia Íris, em Marabá; a Tipografia Delta (ligada aos Maçons) e a Industrial. Outro meio de divulgação era a banca de folheto Aparador 16, no Mercado-de-Ferro, no Ver-o-peso, do poeta Raimundo Oliveira, que produzia e vendia seus folhetos.

A temática dos folhetos retratava o cotidiano desses migrantes, as suas dificuldades de sobrevivência na floresta, a exploração nos seringais e a saudade de sua terra. Em alguns folhetos, o Nordeste é colocado como uma terra de fartura, da qual o poeta se arrepende de ter saído. E a Amazônia, devido aos maus-tratos nos seringais, é retratada como uma terra de sofrimento.

A grande maioria também escrevia sobre os acontecimentos veiculados pela mídia, como crimes passionais ou que envolviam a honra familiar<sup>3</sup>, revoluções políticas, a II Guerra Mundial e outros. Alguns assuntos polêmicos levavam muitos poetas ao anonimato, pois as perseguições eram frequentes.

---

<sup>2</sup> Alguns autores não eram paraenses, porém são citados como cordelistas paraenses devido à abordagem de temas locais.

<sup>3</sup> No Pará, conforme Salles (1985), os poetas que escreviam sobre tragédias e crimes eram chamados de poeta urubu.

Dentre os folhetos que abordavam o período da borracha, temos os folhetos de Firmino Teixeira do Amaral: *Despedida do Piauí / O rigor no Amazonas* (1916) e *A vida do seringueiro*. Com relação às colônias agrícolas da região bragantina não há, de acordo com Salles (1985), um número considerável de folhetos, sendo possível encontrar algo sobre o assunto no folheto de Manuel Pereira de Melo: *História em verso da administração Jarbas e Alacid*.

Outro assunto importante foi a construção das rodovias, uma vez que estas proporcionaram desenvolvimento e com ele novos problemas, os quais serão narrados pelos cordelistas. Este desenvolvimento trouxe novos emigrantes para novas áreas de ocupação e também trouxe à tona as brigas por terra no Sul do Pará, surgindo então a figura do peão, do boiadeiro e dos grileiros, surgindo então a figura do peão, do boiadeiro e dos grileiros. Sobre o peão, o cordelista Adalto Alcântara Monteiro, de Santa Maria do Pará, publicou o folheto *Sufrimento, sacrifício e aventuras do peão*.

A temática do ouro da Serra Pelada foi iniciada com o folheto *História do garimpo da Serra Pelada*, do poeta Pernambuco, nordestino, residente em Marabá. Há, ainda, aqueles que possuíam temáticas particulares, como o poeta Raimundo Lima, de Castanhal, que escrevia sobre o tema rodoviário.

Em 1942, a editora Guajarina publicou em um único volume 12 folhetos sobre a II Guerra, sendo a maioria do cordelista paraense Zé Vicente, por exemplo: *A Alemanha contra a Inglaterra* (1940), *O afundamento do vapor alemão Graff Spee* (1940), *O Japão vai se estrear!* (1941) e outros. Os folhetos têm por enredo as batalhas ocorridas entre os países envolvidos na guerra.

Com a morte de Francisco Rodrigues Lopes, em 1947, a Guajarina muda de dono e este não se interessa em publicar os folhetos.

Diante desse breve panorama histórico, podemos perceber que o nordestino trouxe consigo sua bagagem cultural e ao se estabelecer na região, tem início um processo de troca cultural e a tradição e as novas experiências são contadas nos cordéis, os quais se renovam sem perder suas características.

Como já foi dito anteriormente, o objetivo era fazer um apanhado histórico acerca do cordel no Pará, para situar o leitor. Nas páginas a seguir, abordaremos de modo mais específico o cordel e um pouco da produção paraense, por intermédio do cordelista Juraci Siqueira.

### **Nas trilhas do cordel: formas e temas**

O folheto de cordel recebe esse nome porque era pendurado em barbantes nas feiras para ser vendido. Trata-se de uma produção em verso e é uma das representações da poesia popular brasileira. A expressão literatura de cordel, segundo Hélder Pinheiro e Ana Cristina Lúcio (2001, p.13), foi usada por pesquisadores para designar estes folhetos.

É importante afirmar que o folheto de cordel não se constitui apenas de histórias passadas ou imaginárias, é, sobretudo, uma produção dinâmica. Esta produção é escrita, porém, sua transmissão não ocorre somente por meio da leitura silenciosa e individual. Ela ocorre através da oralidade, que se materializa nas leituras comunitárias, fato comum nas regiões rurais nordestinas. Tal leitura se torna viável devido aos aspectos orais presente nos folhetos, da musicalidade dos seus versos.

Acerca da classificação dos folhetos não há uma uniformidade entre os pesquisadores, lembrando que estas classificações são para fins didáticos e não são fechadas. Apresentaremos a seguir três classificações já adotadas.

Para Alves Sobrinho (2003, p. 109), ela é feita conforme o número de páginas e a temática desenvolvida. Com relação ao número de páginas, os cordéis obedecem à seguinte classificação:

Folhetos = 8, 12 e 16 páginas;

Romances ou histórias = 24, 32, 48 ou 64 páginas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Isto não quer dizer que não há outra numeração, por exemplo: os folhetos *Os sofrimentos de Alzira* (28p.), *O cachorro dos mortos* (30p.), ambos de Leandro G. de Barros. E os folhetos *O mundo vai se acabar* (7p.), *A chegada de Lampião no céu* (9p.), ambos de Rodolfo C. Cavalcante.

E, de acordo com a temática trabalhada, este autor nos apresenta dezenove tipologias para os folhetos. Apresentaremos apenas algumas para exemplificar, são elas:

- Gracejos e espertezas – o primeiro apresenta uma temática humorística e o segundo mostra personagens pícaros ou espertalhões, a exemplo deste último temos: *Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima;
- Profecias – este tipo de folheto se divide em dois tipos: profecias de inverno e Profecias do fim do mundo, a exemplo deste último temos: *O mundo vai se acabar*, de Rodolfo C. Cavalcante;
- História de inspiração popular, criada pelo próprio poeta, a exemplo *O cachorro dos mortos*, de Leandro Gomes de Barros;
- Religião e beatismo – neste tipo de cordel a maioria dos temas gira em torno da igreja católica, do chamado catolicismo popular. No Nordeste, em torno de Padre Cícero e, no Pará, o Círio de Nazaré.

Uma outra classificação, também feita com base na temática, encontrada na obra de Pinheiro e Lúcio (2001), reduz para quatro tipos os folhetos, a saber: folhetos de pelejas, são reproduções de desafios ocorridos entre cantadores; folhetos de circunstâncias que tratam de acontecimentos políticos, sociais, histórias curiosas ou assombrações; ABCs, neste tipo de folheto cada estrofe corresponde a uma letra do alfabeto; e romances, este último não está relacionado à quantidade de páginas, mas a textos que tratam de história de amor impossível, de aventura e mistério.

Já Ariano Suassuna (*apud* SALLES, 1985) divide a produção de cordel em cinco ciclos, são eles: o heróico, o maravilhoso, o religioso ou moral, o satírico e o histórico. Esta classificação é feita com base na temática predominante no cordel.

Com as publicações de Leandro G. de Barros, em 1893, de Francisco das C. Batista, em 1902, e de João M. de Athayde, em 1908, a produção dos folhetos tem o seu maior desenvolvimento. Nesse período, foram definidas as características de composição e o modo de vendas dos folhetos.

Acerca da composição, o folheto é escrito em verso e os cordelistas costumam usar as seguintes regras: ABC, quadra, sextilha, oitava, décima corrida e décima glosa, com predominância dos versos de sete sílabas (hectassílabo ou redondilha maior), sendo a maioria escrito em sextilha ou septilha.

Este esquema rítmico e esta metrificação permitem uma musicalidade e facilitam a memorização. Um exemplo de texto escrito em décima glosa é o folheto *Quem ama mulher casada / não tem a vida segura*, de Rodolfo C. Cavalcante, que obedece ao mote de dois pés, o qual corresponde aos dois últimos versos de cada estrofe e que, neste caso, é o título do folheto. Vejamos a primeira das vinte e quatro estrofes que compõem o folheto:

*Mato fechado tem olbo  
E parede tem ouvido  
Da mulher que tem marido  
Esta porta tem ferrolho  
Tem veneno e tem abrolho  
É um mal que não tem cura  
Infeliz da criatura  
Quando cai na emboscada  
**Quem ama mulher casada**  
**Não tem a vida segura** (grifos nossos)*

Nas chamadas narrativas populares, a problemática é a queixa e os anseios do povo. É constante a vitória do bem contra o mal em seus desfechos e valores como bondade, honestidade e justiça são pertinentes no herói da trama. Esses valores podem ser encontrados, tanto nos cordéis nordestinos, como nos cordéis paraenses devido à proximidade cultural.

Neste tipo de narrativa é comum o anonimato do autor, ausência de nomes dos personagens e dos lugares onde acontecem os fatos.

Mediante ao que foi dito acima sobre as narrativas populares, observamos que algumas dessas características são comuns ao cordel, porém ele apresenta em sua constituição elementos específicos que diferem das três últimas características expostas acima.

No que diz respeito ao anonimato do autor, isto não é regra geral na produção dos folhetos de cordéis, muitos deles chegavam a colocar sua foto na capa do folheto ou terminavam o texto com um acróstico, estrofe em que o poeta começa cada verso com cada letra do seu nome. Por exemplo:

*Leitor, não levantei falso,  
Escrevi o que se deu,  
Aquele grande sucesso  
Na Bahia aconteceu,  
Da forma que o velho cão  
Rolou morto sobre o chão,  
Onde o seu senhor morreu.*<sup>5</sup>

Isto também acontecia devido à “pirataria” feita por algumas editoras que publicavam e vendiam folhetos sem autorização de seus autores.

Com relação à ausência dos nomes dos personagens e dos lugares onde se desenrola os fatos, estas duas características também não são pertinentes no cordel. Em geral, os personagens têm nome e são logo apresentados no início da história, bem como o lugar de ocorrência dos fatos. Por exemplo:

*Desenrolou-se este drama  
Perto do Rio de Janeiro  
Na fazenda Santa Inês  
Do coronel João Monteiro –  
Homem rico e conhecido  
Como maior fazendeiro.*<sup>6</sup>

Embora os pontos destacados acima não sejam recorrentes no folheto de cordel, trata-se de uma narrativa popular por ser feita e consumida pelo povo.

---

<sup>5</sup> Estrofe final do folheto *O cachorro dos mortos*, de Leandro Gomes de Barro.

<sup>6</sup> Segunda estrofe do cordel *Amor de Mãe*, de Severino Borges da Silva.



Atualmente, no Nordeste, os folhetos são encontrados em bancas de feiras, a maioria é reprodução de folhetos de autores renomados, como Leandro Barros, Caetano Silva, Rodolfo Cavalcante e outros. A responsável por essa reprodução é a Editora Luzeiro, com sede em São Paulo.

Além dessas reproduções, existem as produções atuais de autores independentes. No Pará, temos Adalto Alcântara Monteiro, Apolo Monteiro de Barros, Juraci Siqueira.<sup>7</sup> Este último será tratado nas próximas páginas.

### **Entre versos e rimas de Juraci Siqueira**

Juracy Siqueira nasceu em Cajary, município de Afuá, no Pará, em 28 de outubro de 1946. Mudou-se para Macapá (AP), em 1962, aos 16 anos. E em 1976, aos 30 anos, mudou-se para Belém (PA), onde se formou em Filosofia pela Universidade Federal do Pará. É filiado a diversas entidades lítero-culturais, dentre elas: a União Brasileira de Trovadores, a Malta de Poetas Folhas & Ervas, a Academia Brasileira de Trova e o Centro Paraense de Estudos do Folclore. Além de escrever folhetos de cordel, é “oficineiro”, performista e contador de histórias. Já publicou livros de poesias, contos, crônicas, histórias humorísticas e versos picantes. Nas duas primeiras estrofes do cordel *Arma não é brinquedo!* e ele se autodefine como:

*Caboclo marajoara,  
poeta por vocação  
do mundo faço meu palco,  
transformo a vida em canção  
e sigo pelos caminhos  
Imitando os passarinhos,  
compartilhando a emoção.  
Vivi toda minha infância*

---

<sup>7</sup> Há relatos de um senhor que vende cordel, de sua autoria, nos ônibus metropolitanos.

às margens do Cajary.  
Fui pescador, seringueiro  
e apanhador de açaí.  
Cresci sem ódio e sem medo  
e aprendi fazer brinquedo  
de frutas, de miriti...

No momento em que Juraci Siqueira fala de seu contato com a Literatura de Cordel, podemos observar a transmissão da cultura popular por meio da oralidade, nas histórias contadas pelo seu avô, assim como a influência nordestina:

Olha, começou principalmente primeiro com meu avô José Abdon, ele era nordestino, cearense, e ele era um [...] Eu sempre digo que ele não contava história, ele cantava história né, muitas dessas histórias eram cantadas, entoadas, não eram de sua autoria, mas ele decorou de domínio público e cantava, muitas eram cantadas, outras dito mesmo, mas geralmente em versos e esse foi uma das influências. A outra influência foi diretamente o folheto de cordel, [...] meu padrasto comprava os folhetos e levava para o interior e eu era que lia os folhetos para a família, pros amigos, os vizinhos que vinham à noite escutar as histórias que eu contava, de não sei quantos folhetos que eu lia, decorado inclusive, sempre à noite, no interior a gente sabe quem conta história de dia cria rabo (*risos*).

De acordo com Salles (2003), boa parte da produção de cordel do Juraci Siqueira pode ser classificada como versos sotádicos, os quais apresentam um conteúdo que foge à regra da moral e dos bons costumes. Por exemplo, as quatro estrofes que compõem o cordel *Tirando o couro*<sup>8</sup> que segue na próxima página:

---

<sup>8</sup> Neste mesmo folheto têm o *Manifesto cultural do xiri relampiendo* escrito para o Bloco Hidráulico Carnavalesco do Xiri Relampiendo e *Ode ao peru mofino*.

*Florismunda Tamutá,  
cabocla do cu pelado  
de trepar na capoeira,  
no barranco, no cerrado,  
veio cá para cidade  
e voltou no mês passado  
com a xana calejada  
e o júizo atarantado.  
Florismunda que já traz  
No nome a rima “abundante”,  
Tem um balaio aloprado,  
Uma coisa alucinante!  
E tanto é assim que em dois meses  
Ela arranhou mais “fregueses”  
Que caxeiro-viajante.*

*Porém, da tal camisinha  
Ela não sacava nada,  
Por isso ficava pasma  
No fim de cada trepada  
Ao ver seu homens jogarem  
A tal coisa na privada.*

*Ao voltar pro interior,  
Florismunda, numa roda  
De amigas, afiançavam  
Que aqui em Belém era moda  
Os homens tirarem o couro  
Da pica depois da foda.*

De acordo com a classificação encontrada na obra de Alves Sobrinho (2003), estes versos podem ser encaixados na temática de depravação, por se tratar de assunto considerado obsceno. Este tipo de temática não é muito recorrente no Nordeste e, quando aparece, os autores usam pseudônimos. O cordel pornográfico tem uma grande aceitação, pelo fato de gerar riso, escracho, e esse tipo de humor é comum na cultura popular.

Ao ser questionado sobre a temática de seus folhetos ele diz: “meu trabalho reflete muito o humorismo”. Ainda sobre esta temática o poeta reuniu em uma espécie de coletânea intitulada *Os versos sacânicos* (2007), que está dividido em duas partes: a primeira, *No reino da enrabação*, e a segunda *No reino da sacanagem*. Nesta coletânea encontramos cordéis cujo assunto pode ser classificado como pornográfico.

Embora haja uma predominância da temática citada acima, ele também escreve sobre temas regionais, por exemplo, *O chapéu do boto*<sup>9</sup>; cordéis infantis, como *Bicho folharal*; cordéis biográficos e cordéis educativos, por exemplo, *Antes que seja tarde!* e *Arma não é brinquedo*<sup>10</sup>!

Estes últimos foram feitos para serem trabalhados em escolas de Soure, no Marajó. Porém, suas temáticas são abrangentes e eles podem ser adotados em qualquer escola. Os assuntos abordados são: o descaso com o meio ambiente e o uso de armas por crianças.

Neste cordel de temática educativa é possível observar a ideia, defendida por Kuper (1999), de que falar em cultura implica falar de identidade, a qual está baseada na coletividade e na participação cultural. Pois este cordel retrata um assunto que envolve um determinado grupo de pessoas e sua relação com o meio em que estão inseridas. Podemos observar nas estrofes seguintes que o cordelista aponta os problemas causados pelo descaso das pessoas com a natureza.

*Emporcalhando o planeta,  
Espalhando lixo a esmo,  
Poluindo o mar, a serra,  
O chão virando torresmo,  
O Homem, agredindo a Terra,  
Declara guerra a si mesmo!*

A produção dos folhetos de Juracy Siqueira é artesanal, ele é responsável tanto pela produção, como pela distribuição, sobre isto ele

---

<sup>9</sup> Este cordel também foi escrito em quadrinho.

<sup>10</sup> Estes dois cordéis foram escritos originalmente para o projeto “Curupiras Ambientais”, 2004, do Grupo de Ação Ecológica Novos Curupiras.

diz que: “eu faço a matriz, agora tem ajuda do computador, no começo era na máquina datilográfica [...]”. Ele afirma que esta forma de produção faz com que o preço do folheto seja razoável, custando em torno de 50 centavos a 5 reais. Acerca da distribuição, o poeta afirma que:

a distribuição só comigo, você não encontra meus livros em canto nenhum, a não ser comigo, a não ser em bibliotecas por aí e casa de pessoas, não coloco em banca, em livraria, em coisa nenhuma. Então as pessoas que quiser adquirir, têm que me encontrar, procurar, porque eu ando sempre com eles a tiracolo.

O cordelista fala da importância dos cordéis como meio de propagação de notícias. Ele diz que além da divulgação dos conteúdos comuns aos cordéis, “o cordelista era o repórter do sertão. Aconteceu um assassinato, lá estava ele colocando, caiu um avião, acidente, lá estava ele com o cordel. Então ele passa não apenas o entretenimento, como a própria informação, ele informa através do cordel [...]”. E isso se deve, para Juraci Siqueira, ao fato do cordel apresentar “uma linguagem coloquial”, [e por isso] “ele atinge todas as camadas”.

Juraci Siqueira atribui o sucesso do cordel, de modo geral, à linguagem simples com que estes são escritos. E também ao fato das temáticas presentes nos folhetos serem diversificadas, atingindo todas as direções, todas as camadas da sociedade.

Mediante isto, podemos relacionar o que foi dito acima com o que foi escrito a respeito da narrativa como meio de transmissão de valores e práticas, o que pode ocorrer à medida que os fatos são descritos. Neste ponto é que o cordel se materializa como uma manifestação da cultura popular, pois através da linguagem ele ultrapassa o texto individual e passa a representar uma coletividade. Uma vez representante da voz do povo, ele expõe sua significação social e se liga ao cotidiano.

Para finalizar, o poeta fala sobre o que é ser cordelista. Em seu ponto de vista, o cordelista é o representante da voz do povo, é alguém que fala pelo povo, para o povo. Ele resume isso nos versos a seguir:

*Poeta marajoara  
Canto brigo e me comovo  
E prendo em tema de verso  
No matapi de meus versos  
A voz que é alma do povo.*

Esta definição remete ao processo de transmissão oral tão comum na vida do poeta popular e que é repassada para os versos impressos do cordel. Neste ponto, como diz Santos (1995) sobre as fronteiras em que se situam a Literatura Oral, podemos dizer que oral e escrito não são marcos de separação, mas uma continuidade e complementação.

### **Considerações finais**

O folheto de cordel como manifestação da cultura popular é um exemplo de significação social, está além do texto individual, pois representa as queixas e os anseios de uma coletividade.

Diante do que foi exposto, entendemos que o cordelista, conforme Alves Sobrinho (2003), é uma pessoa que escreve o que o povo gostaria de dizer, mas não sabe fazer, ele é a voz popular, como disse Juraci Siqueira, o “reprodutor” da voz do povo.

Neste sentido, o termo voz remete à oralidade, modo de expressão da memória, seja ela individual ou coletiva, que no folheto é materializado no verso impresso. Nesse caso, a escrita seria a continuação e a complementação do oral através da linguagem coloquial do poeta. Também são marcas de oralidade os chamamentos, as evocações, que surgem no decorrer dos folhetos, assim como o uso de provérbios populares, existindo quase sempre uma relação de causa e efeito.

O sucesso obtido pelos folhetos, segundo Juraci Siqueira, deve-se, além da linguagem simples, às transformações de notícias cotidianas em enredo. E estas “pseudo reportagens” alcançavam sucesso de venda em determinado grupo social que, muitas das vezes, só tinha o rádio como meio de comunicação. Isso demonstra que o cordel não continha só enredo de valentia, amor impossível, honra familiar ofendida e tantos outros.

Outro ponto relevante é o cordel como meio de propagação ideológica, no que diz respeito aos valores pregados em suas narrativas, por exemplo, o respeito à instituição familiar, pois em geral o personagem que mancha a honra de uma mulher casada destruía um lar, sofria duras penas e quase sempre era punido com a morte. A mulher, enquanto não provava sua inocência, era abandonada e ridicularizada diante da sociedade. Isto aparece como um reflexo dos valores propagados pela sociedade patriarcal, tão forte na região nordestina e em outras partes do Brasil.

Percebemos que dentre as classificações feitas com base nos temas pertinentes nos folhetos de cordéis, a religião é uma temática recorrente, fato atribuído à vida sofrida de muitos nordestinos, que em meio à seca e outras calamidades buscavam apoio “transcendental”, por meio de promessas, práticas de superstições que prometiam chuvas e procissões rumo ao Juazeiro e Canindé, localidades onde o catolicismo popular é muito forte.

A religião também está presente nos cordéis paraenses, pois estes, assim como os nordestinos, têm seus problemas, como latifundiários, exclusão social, entre outros, o que difere é apenas o espaço geográfico e a realidade cultural. Por esse motivo os paraenses também recorrem à fé para resolver seus conflitos, o que pode ser observado nos cordéis sobre o Círio de Nazaré.

No que diz respeito à produção de cordel atual, ainda há em várias regiões do país. Recentemente, na Reunião Anual da SBPC, esteve presente o cordelista baiano Franklin Maxado, divulgando seus folhetos, alguns deles sobre a Amazônia. Existem sites de Literatura de cordel, onde se podem encontrar, além dos cordéis, artigos, acervo bibliográfico sobre o assunto, etc. Como nos diz Juraci Siqueira, o cordel continua tendo uma boa aceitação, basta apenas que se produza.

Ressaltamos que a produção artesanal dos folhetos é uma característica marcante da cultura popular, uma vez que não é comum a produção em série. O cordelista, a exemplo de Juraci Siqueira, é senhor de todas as fases de produção e distribuição de seu trabalho.

## Abstract

This work aims to discuss the influence of the northeastern string and the way this influence contributed for the development of the String Literature in the state of Pará. In this research it was taken into consideration also the several aspects which feature the brochures and how they dialogue with the paraense culture. This research is based on some northeastern brochures, an interview with Juraci Siqueira and theoretical references concerning Literature and Culture. The results reveal that the string production is not stagnated and that it attends the culture's dynamic process.

**Key-words:** String literature – culture – influence – paraense string.

## Referências

ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, repentista e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

AYALA, Maria Ignez; AYALA, Marcos. *A cultura popular no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da Colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.



KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Pinheiros – Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 11. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PINHEIRO, Helder; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. *Cordel na sala de aula*. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SALLES, Vicente. *Repente e cordel: literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1985.

\_\_\_\_\_. Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes. In: *Revista Brasileira de Cultura*. N. 9. jul./set, 1971. Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *Literatura sotádica popular*. n. 36. Brasília: micro edição do autor, 2003.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da Literatura Popular brasileira. In: *Fronteiras do literário: literatura oral e popular no Brasil / França*. BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (orgs). Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

## AURA: AS CONTRADIÇÕES DA MODERNIDADE NA PENA DO ESCRITOR CARLOS FUENTES

*Aurenice Pinheiro Tavares (UFPI)<sup>1</sup>*

*– Querem que estejamos sós, [...]. Esqueceram-se de que na solidão a tentação é maior.*

*Radical ante seu próprio passado, o novo escritor latino-americano empreende uma revisão a partir de uma evidência: a falta de uma linguagem.*

Carlos Fuentes

*A mentira tem uma importância decisiva em nossa vida cotidiana, na política, no amor, na amizade. Com ela não pretendemos absolutamente enganar os outros, mas sim a nós mesmos.*

Octávio Paz

### **Resumo**

O presente artigo objetiva pensar criticamente a importância da Literatura Fantástica nos países periféricos. Partindo de uma análise da novela *Aura*, de autoria do mexicano Carlos Fuentes, este artigo se propõe a trazer à luz o conflito modernizador que o autor tece, nessa obra, através das dicotomias: passado/presente, antigo/moderno, real imaginário, escrita/oralidade.

**Palavras-chave:** Aura – Carlos Fuentes – literatura fantástica – modernidade.

---

<sup>1</sup> A autora é graduada em Letras e Literatura pela UFES – Universidade Federal do Espírito Santo, e atualmente cursa Mestrado em Estudos Literários pela UFPI – Universidade Federal do Piauí, onde atuou como professora de Literatura brasileira no biênio 2004/2005. É bolsista pela CAPES. e-mail: srta\_aurea@yahoo.com.br

## Introdução

Como explicar o insólito que, de vez em quando, assalta a nós, seres humanos, desestabilizando as nossas certezas? Esta parece ser uma pergunta suscitada pela literatura fantástica. O *fantástico* desvela pela incerteza, pelo reavaliar das posições nas quais o indivíduo se acha plasmado.

No interior de uma obra *fantástica* surge um embate entre o que se sabe ser possível com o racional. Tzvetan Todorov definiu o *fantástico* como sendo a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (1975, 31). Esta hesitação é uma percepção particular que ocorre tanto nos personagens, comumente o personagem narrador, como no leitor implícito (TODOROV, 1975, p. 37).

Indubitavelmente, o *fantástico* flerta com o sobrenatural, o fantasmagórico, o assombroso, o estranho e passeia pelas regiões mais obscuras da mente humana, namorando também o desconhecido – as zonas conflitantes do *eu* e do *tu*. Entretanto, o *fantástico* não consiste certamente nestes acontecimentos, mas são, para ele, uma condição necessária, afirma Todorov (1975, p. 100).

Posto isto, a narrativa *fantástica* realiza uma reavaliação do real e suscita questionamentos acerca da natureza essencial das coisas e dos acontecimentos, trazendo a incerteza sobre a capacidade humana de, pelos sentidos, apreender a realidade. Desse modo, emerge o assombro diante da ruptura com o cotidiano, provocado pelo *fantástico*, que evidencia uma outra realidade – estranha, mas familiar, como aquele retrato da infância amarelado no álbum das nossas recordações.

Carlos Fuentes, escritor mexicano que consolida o novo romance hispano-americano, ciente de que a arte opera sobre o real, desenvolve uma escrita engajada, na qual procura um resgate da própria linguagem latino-americana (FUENTES, 1969, 30). A retomada do fantástico é um recurso para recuperar o imaginário popular, aludir à tradição popular do anedotário e das histórias fabulosas e de assombração, afirma Bastos (2001, 78) ao referir-se à possibilidade de a literatura fantástica reacender a memória de um povo, funcionando,

nesse caso, como instrumento de recuperação de uma história esquecida ou mesmo escamoteada.

Em *Aura*, publicada em 1962, Fuentes compõe uma narrativa em que assinala um conflito modernizador. Os personagens de *Aura* ressaltam as dicotomias: passado/presente, novo/velho, antigo/moderno, real/imaginário, escrita/oralidade. Dito assim, o presente artigo se propõe a fazer aflorar, na malha textual de *Aura*, o contraponto entre essas dicotomias, de modo a pensar criticamente a importância da literatura fantástica nos países periféricos.

### **A invenção da História: uma realidade latino-americana**

Em “Literatura e Colonialismo”, Hermenegildo José Bastos afirma que a linguagem escrita – mais especificamente, a escrita literária – é fator de modernização. Em análise do conjunto da obra literária do escritor brasileiro Murilo Rubião, Bastos ressalta que em Rubião a questão da literatura é claramente a da literatura nacional brasileira, comprometida com a violência da modernização (2001, p. 13). Dessa afirmação, entende-se o papel fundamental exercido pelo escritor na sua *práxis* literária no seio de um país que sofrera o processo de colonização: o Brasil.

A exemplo de Murilo Rubião, a modernidade apresenta-se, em Fuentes, sob a perspectiva da nação periférica, colonizada e silenciada em seus costumes e valores, posto que passa a viver – como atores num palco – a história que para si criaram. O autor mexicano Carlos Fuentes surge no cenário da literatura hispano-americana, suscitando questões de cerne nacionalista ao pensar a função do escritor latino-americano desde os idos dos anos 60, quando afirma:

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y

complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado,<sup>2</sup> marginal, desconocido (1969, p. 30 – sem grifo no original).

As palavras de Fuentes evidenciam que o esforço dos escritores latino-americanos associou-se à criação de uma linguagem capaz de pôr em xeque os discursos hegemônicos – dados pela História – que compõem o imaginário dos países latino-americanos desde a origem das Américas. A literatura re-assume um foco de engajamento, a fim de reacender na memória de um povo o que foi silenciado acerca da realidade do Novo mundo.

Nesse afã, enquanto espaço das possibilidades, a ficção adquire o caráter essencial de combate a um falseamento da realidade latino-americana. Utilizando-se do que a professora Bella Jozef chamou de *linguagem-objeto*, os escritores latino-americanos da década de 60 adotaram uma nova postura literária, na intenção de uma renovação das ideias, da história e dos valores que ao longo dos tempos foram cristalizados, em seus respectivos países, pela retórica vigente (JOZEF, 1982, p. 295). O trabalho desses escritores terminou por colocar em evidência uma questão bastante atual: a relação entre o real e a ficção.

Serge Gruzinsky, discorrendo acerca dos destinos e desatinos da América Latina, em conferência proferida no Seminário Internacional “Literatura e História na América Latina”, tece algumas considerações sobre o México barroco e detecta ali marcas do que ele próprio chamou de neobarroco ou pós-moderno. Uma dessas marcas é, precisamente, o embaralhamento das fronteiras entre o real e a ficção, que ocorre através de uma equivalente mestiçagem de crenças e imagens oriundas da diversidade étnica de que é feito o México (2001, p. 95).

---

<sup>2</sup> A linguagem sequestrada é uma terminologia de Fuentes para se referir à linguagem roubada pela conquista, dominação, pelo uso inadequado, pelo próprio cânone literário e histórico que se pretendem unívocos.

Gruzinski analisa ainda que, sendo o México um laboratório onde a Europa procura reproduzir-se, ele é também um país que inventa a si mesmo através da construção de um imaginário que desvia a realidade vivida em direção a uma ficção que é logo assimilada a uma surrealidade, a uma esfera hiper-real, pois divina (2001, p. 85). Serge Gruzinski trata aqui da iconoclastia do povo mexicano, talvez seja melhor dizer: dos povos que compõem o México. Isolados em suas crenças e imagens, esses povos passam por um processo de ocidentalização<sup>3</sup>, no qual acontece um apagamento de suas especificidades, mas não uma aniquilação.

Nesse aspecto, ao longo de sua história, o México vai se construindo de forma antitética e, ao mesmo tempo, silenciada em suas diferenças e particularidades. É nesse espaço do silêncio que o escritor latino-americano situou sua escritura, na década de 60. No dizer de Fuentes, esse é o espaço dado ao escritor para inventar uma história e dizer o que a História tem calado (1969, p. 30).

Dito assim, em *Aura*, ao narrar a história de um amor para além da morte, Fuentes utiliza-se de elementos do fantástico – como a relação entre o natural e o sobrenatural – para trazer à luz o espectro da modernidade enquanto momento histórico feito das contradições entre o real e o irreal; entre o factual e o factível; entre o discurso histórico do progresso e desenvolvimento, contraposto às condições dessa modernização restrita a uma minoria que se perpetua hegemonicamente através da escrita.

Eduardo Dublé<sup>4</sup>, em seu artigo “Hechicerías del discurso narrativo latino-americano”, tece uma análise da novela *Aura* de Carlos Fuentes, afirmando que durante o século XX, o *acto escritural adopta la*

---

<sup>3</sup> Para Gruzinski, o termo é equivalente à aculturação. Contudo, este guarda o neutro em seu significado, o que não acontece com aquele, cujo sentido alcança a ação de uma população tornar-se mais ocidental do que o próprio ocidente que a subjuga.

<sup>4</sup> Este trabalho de Dublé foi exposto na VI Jornadas Interdisciplinares sobre Religião e Cultura: “Magia e Religião”, organizadas pelo Centro de Estudos Judaicos da Faculdade de Filosofia da Universidade do Chile, em agosto de 1998. Encontra-se disponível no site: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/09/ethomas.htm>

*significación de una búsqueda ontológica de la identidad mediante la reinención de nuestra historia* – a história latino-americana.

Na perspectiva de Dublé, como na de Fuentes, a escrita assume importância vital na compreensão da própria identidade de um povo. Identidade esta construída por meio de um *realismo de falsidade*, conforme designação de Bellemin Noel, apresentada por Bastos (2001, p. 50).

Para Rosalba Campra, a ficção nos convida a interrogar, para além do horizonte de expectativa, a ideologia que a sustenta – ou que ela mesma gera (*apud* BASTOS, 2001, p. 79), deixando evidente que a literatura fantástica ultrapassa a alegoria, exigindo do leitor a capacidade de detectar realidades e espaços, interrogando-os continuamente, no intuito de apreender as construções ideológicas que as sustentam ou que as geram.

É esse o alvo para o qual Fuentes se dirige no conjunto de sua escritura. Na estruturação de *Aura*, por exemplo, o autor procura fazer sobressair uma realidade de contradições e um tempo de silêncios vividos não apenas pelo povo mexicano, mas por todos os povos que sofreram com o processo de colonização.

### **As marcas da modernidade em *Aura***

Em *Aura*, é possível assinalar a situação em que vivem seus personagens – em especial o historiador *Felipe Montero* e a anciã *Consuelo Llorente* – divididos entre dois tempos: passado e presente; dois momentos históricos: colonização e modernização; e duas instâncias: natural e sobrenatural. Observemos que a descrição do espaço físico se faz, na obra, marcando nitidamente essa situação. *Felipe* ao chegar à casa de *Consuelo* se desfaz de um mundo real vivido e vivível para adentrar o desconhecido, que lhe soa familiar:

Você bate em vão com essa aldrava, essa cabeça de cão em cobre, gasta, sem relevos [...] A porta cede ao levíssimo empurrão de seus dedos, e antes de olhar pela última vez sobre os ombros, franze as sobrancelhas porque uma fila de caminhões e automóveis chia, apita,

solta a fumaça insana de sua presa. Você tenta inutilmente reter uma única imagem desse mundo exterior indiferente (FUENTES, 1998, p. 12, 13).

Esses dois mundos – o mundo concreto de *Felipe Montero* e o mundo mágico de *Aura* e *Consuelo* – apresentam-se numa relação antagônica, mas não paradigmática, uma vez que coexistem no limite entre a rua e a entrada do casarão. *Felipe*, apesar de não racionalizar o que se passa na casa da Senhora *Llorente*, tem a sensação de familiaridade:

Você [...] estica as pernas, acende um cigarro, invadido por um prazer que jamais conheceu, que sabia ser parte de si, mas que somente agora experimenta plenamente, liberando-o, lançando-o fora porque sabe que desta vez encontrará resposta. (FUENTES, 1998, p. 28).

É este embate inicial, registrado logo nas primeiras páginas da obra, que permite ao leitor entrever um conflito que se estabelece entre um passado e um presente, entre o natural e o sobrenatural no cotidiano de *Felipe Montero*, protagonista da narrativa.

Em relação ao tempo marcado, o fantástico caracteriza-se pela confusão temporal; passado e presente se confundem na percepção do personagem-narrador e, quiçá, na do leitor, respondendo, na narrativa, pela produção de incertezas e instabilidades indispensáveis ao texto fantástico.

Em *Aura*, percebe-se que o passado é interiorizado no casarão dos *Llorente* e se apresenta como tradutor de uma certa tradição, acentuada, no texto, pela descrição de um espaço que se decora pelo arcaico, como a aldrava em forma de cabeça de cachorro, de cobre, gasta e sem relevos, ou ainda pelo comportamento ritualístico de *Aura* e *Consuelo*. O presente se apresenta exteriorizado ao casarão e é acentuado pela movimentação dos caminhões e automóveis, tradutores da modernidade indiferente, que, na obra, é expressa pelo automatismo em que *Montero* vivia antes de sua chegada ao casarão. Esses tempos se diluem num presente contínuo – que é ao mesmo tempo o passado –



vivido no antigo casarão da *Sra. Llorente*, lugar detentor dos mistérios a serem desvendados pelo historiador.

Dublé assinala que esse espaço interno é central e equiparado ao México colonial e histórico; na obra, assinalado pelo espaço da rua Donceles, 815, onde se desenvolve toda a trama. Ainda segundo Dublé, o espaço externo se apresenta como periférico e marca o México moderno, no qual tudo soa indiferente, alienante. Em *Aura*, esse espaço é reduzido ao movimento de *Felipe* do café até o casarão da *Sra. Llorente*.

Essa redução do espaço da modernidade, bem como a focalização da mesma como periferia, tem voz na malha textual, possibilitando ao leitor perceber o contraponto entre tradição e modernidade, no qual aquela se apropria desta, e impõe ao leitor – sob a forma de um relato fantástico, no qual evoca os poderes secretos da bruxaria – a busca de uma identificação entre a realidade político-social factível e a história oficial que estabelece uma sobreposição do passado pelo presente. A convivência entre o moderno e o tradicional encontra referência no contexto político-social do México, no qual co-existem variados costumes e crenças resultantes da miscigenação de povos de diferentes origens, segundo atesta Serge Gruzinsky (2001, p. 81-5).

### **O discurso ficcional e a revisão da história**

De acordo com o exposto, é possível afirmar que, em Fuentes, os silêncios caracterizam espaços ficcionais, nos quais o escritor latino-americano é convidado a inventar histórias, dirigindo suas indagações ao presente latino-americano, numa visita ao passado, mas também a um futuro que, cada vez mais, será também comum no nível da cultura e da condição espiritual de todos os homens (FUENTES, 1969, p. 35). Dito assim, a escritura latino-americana desse período se volta a inquirições de caráter universal, atribuindo à literatura a função de pensar criticamente os problemas humanos.

Em *Aura*, a história narrada é a de um jovem historiador que é contratado por uma anciã, a *Sra. Llorente*, para concluir as memórias inacabadas de seu falecido esposo. A anciã vive com uma sobrinha e

um suposto empregado em um casarão, onde já não se supõe alguém ali residir (FUENTES, 1998, p. 11). *Felipe Montero* é o historiador que se candidata ao cargo para o qual é imediatamente aceito. Ele se apaixona por *Aura*, a sobrinha de *Consuelo*, sendo este um dos motivos por que decide permanecer no estranho casarão. O outro motivo refere-se ao fator financeiro; *Felipe* tem um projeto muito especial: sua grande obra de conjunto sobre as descobertas e conquistas espanholas na América (FUENTES, 1998, p. 37), uma tarefa que passa em revista o próprio discurso histórico.

Não é por acaso que o autor escolhe um historiador para compor o seu texto; como não é por acaso a citação da superposição do número 815 pelo número 69, uma vez que este abriga a Academia Mexicana de História. É a história que se coloca em foco; são os discursos hegemônicos que se pretende evidenciar, deixando à mercê do interlocutor – o leitor – a possibilidade de percepção da história como constructo, de acordo com o que assinala Ángel Rama (*apud* BASTOS, 2002, p. 81); é a reinvenção da história pela escrita que se propõe em *Aura*.

Também não é por acaso que Fuentes delega a *Consuelo* a prática da bruxaria; ela é a representação das diferentes crenças que compõem a mestiçagem mexicana e que, no enredo, movimenta a roda do tempo. Em *Aura*, o tempo está concentrado na ação dessas duas mulheres: *Consuelo* e *Aura* – passado e presente, respectivamente – num discurso esotérico e mágico que confunde história e imaginação. A função dessas mulheres, na obra, é o desdobramento de *Felipe Monteiro* no General – o autorreconhecimento de que ele é *Llorente*. Dessa forma, o narrador faz sobressair o passado como verdadeiro, frente a um falseamento do presente.

Contrariamente ao instituído pelo discurso da modernidade, no qual o presente se manifesta como evolução e se sobrepõe ao passado, na narrativa de *Aura*, ocorre o inverso: o passado se sobrepõe ao presente, a tradição à modernidade, uma vez que *Felipe* submete-se aos caprichos de *Consuelo*, quando se rende à sedução de *Aura*, permitindo o retorno do general *Llorente*. Primeiro ele é *Felipe* (presente) e depois se descobre *Llorente* (passado). O objetivo é claro: uma revisão da história, como assinalou Fuentes em *Um nuevo lenguaje*.

Segundo Flávio Aguiar<sup>5</sup>, em consonância com o pensamento de Rama, nossas fronteiras nacionais se construíram muitas vezes por linhas traçadas em mapas, sobre mesas europeias, executando um esmagamento de nossas tradições culturais, inventando uma história que não a história latino-americana. Fuentes opta pelo fantástico como forma de trazer à tona as velhas superstições das quais é feito o México, desmistificando os discursos hegemônicos que o caracterizam e o obrigam ao silêncio, como expresso por Octávio Paz em “Máscaras mexicanas” – um texto que acentua a relação de indiferença do mexicano com o Outro. Na visão de Paz, uma relação pautada na dissimulação (1984, p. 41, 42).

Desse modo, as memórias do general *Llorente* funcionam como um motivo apenas para se pensar uma outra história: a da realidade e a da imaginação. O embate entre tradição e modernidade nada mais é que o *leit motive* usado por Fuentes para fazer aflorar a questão da linguagem e da identidade nacional.

O casarão dos *Llorente* fora engolido pelos edifícios da modernização. *Consuelo* e seu duplo, *Aura*, resistem com uma função: a de fazer voltar do mundo dos mortos ao general *Llorente*, ou seja, fazer retornar um passado mítico que se supunha morto e enterrado pela modernidade, numa proposta de se pensar as raízes de um país que é feito de modernização, sim, mas também de velhos mitos astecas, dos sonhos revolucionários que por cinquenta anos têm mantido intactas as esperanças, compondo uma realidade pluridimensional e múltipla e, por isso mesmo, mágica.

Bella Josef afirma que o clima de magia criado pela literatura fantástica envolve o leitor, permitindo-lhe a percepção de uma multiplicidade de planos que a existência possui. Em *Aura*, Carlos Fuentes entrecruza duas realidades concomitantes: a de um mundo objetivo e a de um mundo subjetivo. *Montero*, o historiador, é oriundo do mundo objetivo, no qual trabalha com fatos e datas, mas se vê

---

<sup>5</sup> Cf. artigo publicado na Revista Eletrônica CELPCYRO – Edição Especial, disponível em [http://www.celpcyro.org.br/am\\_aoexiste.htm](http://www.celpcyro.org.br/am_aoexiste.htm)

confundido pela simultaneidade das ações de *Aura* e *Consuelo Llorente*, pela interação entre seus sonhos e a realidade, e até mesmo ante a constatação não-racional da reencarnação (JOSEF, 1992, p. 87).

Ao acordar, você busca outra presença no quarto e sabe que não é a de *Aura* a que o inquieta, mas a dupla presença de algo que foi engendrado na noite passada. Você põe as mãos nas têmporas, procurando acalmar seus sentidos em desordem; essa tristeza vencida insinuase em você, voz baixa, na recordação inacessível da premonição, que procura sua outra metade, que a concepção estéril da noite passada gerou seu próprio sócia (FUENTES, 1998, p. 61-2).

No intuito de um resgate do passado, essas duas mulheres, *Aura* e *Consuelo*, submetem o jovem historiador *Felipe Montero* a uma série de rituais que o conduzem a sua verdadeira identidade. *Montero* é a reencarnação de *Llorente*, portanto, do passado. Esse autorreconhecimento de *Felipe* é que colocará em dúvida a natureza da historiografia e do historiador, conduzindo-o por vias de incertezas, onde ele repensará o presente, assim como o leitor.

*Felipe*, o duplo do general *Llorente*, deixa um mundo exterior e concreto, onde repousa a sua realidade, para adentrar um universo abstrato de magia e esoterismo – o mundo de *Aura*<sup>6</sup>. Simbolicamente, a atração de *Felipe* por *Aura* é a própria atração do historiador pelo misterioso, pelo desconhecido, o qual não é possível racionalizar; as palavras não dão conta de exprimir tudo o que foi vivido. Alguma coisa não se completa.

Deitado, sem vontade, você pensa que a anciã tenha estado o tempo todo no quarto; você se lembra de seus movimentos, sua voz, sua dança, por mais que você diga a si mesmo que ela não esteve ali [...] Você dorme

---

<sup>6</sup> Como o próprio nome infere, um mundo de nuvens, sombrio, mas também transcendental.

cansado, insatisfeito. Já no sonho sentiu essa vaga melancolia [...] essa tristeza que não se deixa apreender por sua imaginação (FUENTES, 1998, p. 59, 61).

No fragmento selecionado, o historiador, *Felipe Monteiro*, procura racionalizar a noite de amor vivida por ele e *Aura*. Aqui, o autor abre espaço para as possibilidades da linguagem. Fuentes assume uma postura própria da década de 60, na qual os autores latino-americanos empreenderam, através da literatura, uma busca por um espaço onde o mundo reencontre sua realidade alienante (JOSEF, 1992, 83). É papel do historiador, como do ficcionista, fazer surgir significados em sua palavra escrita. Todavia, o historiador se atém aos fatos, porque procura estabelecer a verdade ou pelo menos o que julga ser verdadeiro; ao passo que o ficcionista busca o estabelecimento de mundos possíveis, embasados na verossimilhança.

Não coincidentemente, o único lugar da casa onde há luz, a ponto de ofuscar a visão, é o quarto de *Felipe* – antigo aposento de *Llorete*. Os personagens *Aura* e *Consuelo* se movem num mundo de sombras e a tarefa do historiador é desvendar os significados desse passado sombrio, fazendo fluir a verdade, senão a declarada, a escamotada pelos discursos hegemônicos.

Fuentes brinca com essa percepção de realidade e irrealidade e compõe uma narrativa que destrói a realidade objetiva – através de uma anulação dos limites temporais e espaciais – desconstruindo o discurso histórico, ao tempo em que abre possibilidades para reconstrução da história pelo leitor. Assim, *Felipe Montero* se vê em choque diante da ilogicidade de suas descobertas:

A cabeça lhe dá voltas [...] toca em suas faces [...] como se temesse que uma mão invisível lhe tivesse arrancado a máscara que você trouxe durante vinte e sete anos: essas feições de borracha e papelão que durante um quarto de século cobriram sua verdadeira face, seu rosto antigo, o que você teve antes, e tinha se esquecido [...] Permanece [...] esperando pelo que há de vir [...] não tornará a olhar o

relógio, esse objeto inútil que mede falsamente um tempo concedido à vaidade humana [...] uma vida, um século, cinquenta anos: já não lhe será possível imaginar essas medidas mentirosas (FUENTES, 1998,71).

Somado a essa ruptura temporal e espacial encontramos um outro contraponto que se estabelece, na obra, nessa busca por identidade, seja ela individual ou coletiva: é o encontro entre a oralidade e a escrita.

Através da evocação das crendices e superstições, o narrador sobrepõe a oralidade – o conhecimento popular – à escrita, ao saber institucionalizado e hegemônico. Muito embora seja papel de *Felipe* trazer luz ao passado, é *Consuelo Lorente* quem revela a *Felipe* suas “feições de borracha e papelão”, revelando-lhe “seu rosto antigo”, do qual se havia esquecido. Nesse aspecto, é *Consuelo* quem constrói o discurso; é ela quem narra a história – não a real, mas outra estória que, paralela, passou de largo do historiador, objetivo e objetivado.

No movimento entre oralidade e escrita, o historiador passeia pelas regiões do natural e do sobrenatural. Nesta zona de incertezas, por onde se move *Felipe*, o personagem protagonista tem a missão de recontar a própria história, uma vez que ele mesmo é *Lorente*, o general falecido. Entretanto, a lógica do discurso racional e objetivo não encontra correspondência ante os acontecimentos. *Aura* e *Consuelo* – representantes da oralidade e do senso comum, que se contrapõe à objetividade do discurso científico proposto pelo historiador *Felipe Montero* – ocupam o lugar de *Felipe*, fazendo emergir outra realidade – transcendente, mas real – experimentada com espanto, vencendo as incertezas de *Felipe*.

### **Considerações finais**

Fica sugerido, na narrativa de *Aura*, a possibilidade de outras formações discursivas, outras maneiras de ver a modernidade mexicana – que não a hegemônica proposta desde a colonização. *Consuelo*, por exemplo, constitui símbolo de inovação pela insubmissão aos padrões

de comportamento dados à mulher pela cultura mexicana. Desde sempre, ela busca a perpetuação, a eternização da juventude, que alcança ao dar vida à *Aura*, seu duplo.

Nesse aspecto, é a mulher quem toma voz e, pela oralidade, liberta o homem da tirania do discurso hegemônico, legitimado pela escrita – elemento próprio da modernidade. *Consuelo* atua no lugar de *Felipe* na construção de outra história; a oralidade sobrepõe-se sutilmente à escrita. Contudo, *Consuelo* atua nas sombras, no silêncio que é próprio à sua condição feminina. Esta atitude provoca uma confusão entre realidade e aparência, mentira e verdade, desnudando para *Felipe* – e para o leitor – as contradições da modernidade.

Ao nosso ver, a epígrafe com que o autor abre sua obra, a citação de um historiador, Michelet, já anuncia o final da obra:

O homem caça e luta. A mulher intriga e sonha; é a mãe da fantasia, dos deuses. Possui a segunda visão, as asas que lhe permitem voar para o infinito do desejo e da imaginação... Os deuses são como os homens, nascem e morrem sobre o peito de uma mulher (MICHELET *apud* FUENTES).

Ao trabalho objetivo e racional do homem contrapõe-se a capacidade feminina de sonhar, de criar realidades, de olhar com outros olhos, pois ela se aproxima do mundo natural e da sua força-viva, ao passo que o homem se aproxima da cultura e da (re)produção. Provavelmente, esta seja uma noção retomada por *Consuelo* ao afirmar que “na solidão a tentação é maior” (FUENTES, 1998, p. 45); na solidão, a imaginação entra em cena e acontece o insólito, as possibilidades de que tudo seja diferente. Este é o convite que se impõe ao historiador: olhar de novo; olhar com outros olhos, buscar o que se perdeu.

É precisamente o impasse do historiador ante o fato e a percepção do factível que acentua o fantástico nesta obra de Fuentes. Felipe rende-se ao desconhecido, ao irracional, numa evidente aceitação de outra realidade, que ele não entende, mas que se fez visível no mundo mágico de *Aura*, peito no qual descansa e espera.

## Abstract

The present article aims to think critically about the importance of Fantastic Literature in outskirts countries. Through of an analyze of Aura's soap opera by Carlos Fuentes, Mexican, this article set out to bring out the modernizer conflict that the author shows, on this work, through dicotomies: past/resent; ancient/modern; imaginary/real, writing/speaking.

**Key-words:** Aura – Carlos Fuentes – Fantastic literature – modernity.

## Referências

AGUIAR, Flávio Wolf de. A América Latina não existe. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras culturais: Brasil - Uruguai - Argentina*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

BASTOS, José Hermenegildo. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Edinub: Plano Editora: Oficial Editora do Instituto de Letras de UnB, 2001.

CALASANS, Selma Rodrigues. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

DUBLÉ, Eduardo Thomas. Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: Aura de Carlos Fuentes. In: *VI Jornadas Interdisciplinarias sobre religión y cultura*. “Magia y Religión, 24 y 26 de agosto de 1998. Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile. Disponível em <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/09/ethomas.htm>. Acesso em 25/Fev/2007.

FUENTES, Carlos. *Aura*. Porto Alegre: L & PM, 1998.

\_\_\_\_\_. Carlos. *La novela hispanoamericana*. México: Joaquim Mortiz, 1969.

GRUZINSKI, Serge. Do barroco ao neobarroco – Fontes coloniais dos tempos pós-modernos: o caso mexicano. In: *Literatura e história na América Latina: Seminário Internaonal, 9 a 13 de setembro de 1991*. Lígia Chiappini & Flávio Aguiar (org). São Paulo: EDUSP, 2001.



JOSEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. Bella. *História da literatura hispanoamericana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves: INL, 1982.

PAZ, Octávio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

# EXCLUSÃO E INCLUSÃO DE VOZES FEMININAS NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

*Algemira Macedo Mendes\**

## Resumo

A inserção de obras de autoria feminina na sociedade brasileira, do século XIX e limiar do século XX, deu-se de certa forma marcada pelo sistema patriarcalista. O que resultou na exclusão de muitas escritoras do cânone literário. Objetiva-se com este trabalho, portanto, rastrear o processo de inclusão e de exclusão dessas vozes nas histórias da literatura brasileira, partindo da noção de rastro postulado por Paul Ricoeur (1987).

**Palavras-chaves:** literatura – memória – gênero.

---

\* **Algemira de Macêdo Mendes.** Graduada em Letras – UESPI, Mestre em Letras - UFPE, e Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, no Rio Grande do Sul. Doutorado sandwiche em Coimbra-Portugal. Desenvolve pesquisa na área de literatura feminina sobre as escritoras. Professora adjunta da Universidade Estadual do Piauí – UESPI e Universidade Estadual do Maranhão – UEMA.

Os estudos literários, nos últimos anos, têm passado por diversas transformações. Movimentam-se na tarefa de construir não mais uma história na horizontalidade, mas diferentes histórias com diferentes nuances. Olinto (1986) e François Furet apontam para que se possa ter uma nova consciência que abrange reflexões críticas sobre o lugar específico da fala do historiador.

Nessa perspectiva, recorre-se a Michel de Certeau (2000), para quem a atitude de construir um objeto de estudo implica, em primeiro lugar, verificar o lugar de onde fala o historiador e do domínio com que realiza a sua investigação. Certeau encara a história como uma operação, o que representa a combinação dos seguintes elementos: um *lugar* social, *práticas* científicas e uma *escrita*. A partir desse lugar, que é um lugar de produção socioeconômica, política e cultural, o historiador estabelece seu percurso e, por conseguinte, objetivos, escolhas metodológicas, fontes e resultados, ou seja, a história “é o *produto* de um *lugar*”.

Partindo dessa premissa, não se pode falar em história no singular, haja vista que esse *lugar* de onde fala o historiador não é o mesmo de todos os historiadores e, conseqüentemente, o *produto* não é único. Sendo assim, o resultado da operação historiográfica é a construção de histórias que evidenciam o próprio processo de elaboração, isto é, o *lugar* é explicitado. Nesse jogo estabelecido entre o dito e o não-dito, é que se propõe verificar o lugar das escritoras nas histórias da literatura nacional, bem como nas de seu estado de origem, produzidas no final dos séculos XIX e XX.

Segundo Regina Zilberman(2001), os primeiros registros historiográficos da literatura brasileira aparecem tão logo o país se independentiza. Januário Cunha Barbosa, autor do *Parnaso brasileiro*, lançado em 1829, compilou em sua antologia poemas de autores nacionais do passado e do então presente, com o objetivo de conferir visibilidade ao que poderia responder pelo cânone da literatura da emergente nação.

Zilberman nos informa que a obra citava algumas escritoras como Beatriz Francisca de Assis Brandão<sup>1</sup> e Delfina Benigna da Cunha.

---

<sup>1</sup> Poeta, professora e jornalista, mineira, nasceu em Vila Rica-Ouro Preto (1779-1868).

Dez anos depois, Joaquim Norberto de Sousa Silva, em *Bosquejo da história da poesia brasileira*, refere-se às mesmas “poetisas” D. Delfina, D. Beatriz, citando também Maria Josefa Pereira Pinto Barreto. Cerca de vinte anos depois, o autor publica *Brasileiras célebres*, contemplando não só poetisas, mas romancistas e contistas. Zilberman sugere que é preciso que se contextualize o feito dos historiadores com o momento histórico em que se vivia:

Poder-se-ia afirmar, com base nesses poucos exemplos, que a poesia oriunda de escritoras brasileiras não estava sendo ignorada pelos historiadores da literatura, abrindo-se curioso precedente ideológico. Mas, esses momentos são raros, e parecem explicá-los tão-somente a necessidade, experimentada naquele momento, de encorparem as hostes literárias, carentes de representatividade, vividas, decorrência das dificuldades vividas pelos letrados nascidos no Brasil durante o período colonial. (ZILBERMAN, 2001).

Vários entraves existiram no Brasil colonial, para acelerar o desenvolvimento cultural no país. Somente em 1808, com a chegada da família real no Brasil, o processo de desenvolvimento cultural se instala. À medida que se modificava o sistema literário, desaparecia a menção a escritoras, como se fossem tornando-se descartáveis tanto as que produziram ficção como poesia. Zilberman cita três casos paradigmáticos, ou seja, as escritoras e as professoras gaúchas: Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, autora de *Ramalhete*, obra composta por textos de natureza diversa, Luciana de Abreu e Maria Benedita Borbann, autora de *Lésbia*. A autora postula que, caso essas escritoras fossem levadas em conta, alterariam o cânone da história da literatura brasileira. Com o objetivo de rastrear o processo de inclusão e de exclusão das escritoras na historiografia literária nacional, foram selecionadas, como fontes documentais, histórias da literatura brasileira do século XIX: de Sílvio Romero (*História da literatura brasileira*) e de José Veríssimo (*História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis*) (1908). As do século XX foram as de Ronald de

Carvalho, *Pequena história da literatura brasileira*; Lúcia Miguel Pereira, *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*; Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*; Antonio Cândido, *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*; Massaud Moisés – *História da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*; Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*; Wilson Martins, *História da inteligência brasileira* e Luciana Stegagno Picchio, *História da literatura brasileira*.

Sendo assim, objetiva-se identificar e analisar os rastros das escritoras na historiografia literária brasileira. Como foram escritas em momentos diferentes, trazem, em seu cerne, também, diferentes concepções. O rastreamento será através da verificação do nome da escritora no sumário, tornando mais fácil a sua identificação. No entanto, recorre-se também ao índice onomástico nas histórias literárias dos historiadores, já que, somente pelo sumário, os dados ficariam incompletos, pois nenhum historiador faz referência à escritora a partir do sumário.

Dos autores analisados, somente Sílvio Romero e Wilson Martins mencionam a escritora, registrando-a no índice onomástico. Romero inclui ainda em sua história, pelo mesmo processo que citou Maria Firmina, as escritoras Delfina Benigna da Cunha, Nísia Floresta Brasileira Augusta e, por último, Narcisa Amália. A referência a Maria Firmina dá-se ao enumerar os 52 escritores que fazem parte do *Parnaso Maranhense* em uma nota de rodapé no qual a autora participa com três poemas.<sup>6</sup>

O historiador Wilson Martins a inclui em sua *História da inteligência brasileira*, no item intitulado “A escalada romântica”, ao falar sobre o pastorilismo:

Na Bahia, prossegue a voga do pastorilismo romântico, com o “romance” de Constantino Gomes de Sousa (1827 – 1875). Apenas para registro, mencionaremos, no mesmo ano, *A Filósofa do Amor*, de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas [?/?], precursora, com Delfina Benigna da Cunha, das letras femininas no Rio Grande

---

<sup>6</sup> ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, t. 3, p. 379.

do Sul. [...] *Devem ser deste mesmo ano ou de pouco mais tarde os Cantos à Beira-mar, de Maria Firmina dos Reis (1825-1881), impressos em São Luís do Maranhão.*<sup>2</sup> (grifo nosso)

Martins cita, sem muita certeza, se realmente é de Maria Firmina dos Reis e se o nome dela está correto. A locução verbal “Devem ser” deixa para o leitor: dúvida? Descaso? A título de observação, *Cantos à beira-mar* de Maria Firmina dos Reis (1825-1917) foi publicado em 1871.<sup>3</sup> Equívocos assim têm acontecido na história da literatura brasileira, a exemplo de Sacramento Blake, que fez um verbete sobre *Narcisa de Villar*,<sup>4</sup> confundindo o título com o pseudônimo da autora. Em uma outra edição da obra do historiador, são acrescentados novos dados sobre Maria Firmina dos Reis, com mais equívocos, estendendo-se a outras escritoras, mencionadas na citação:

No Maranhão, Maria Firmina dos Reis (1825-1881), autora também de a *Escrava*, publicou o romance *Úrsula*, apontado incorretamente como o primeiro do Gênero escrito por uma mulher no Brasil. Antes dela, como vimos anteriormente, seria preciso considerar Nísia Floresta com *Daciz* ou *A Jovem completa* (1847) e *Dedicação de uma amiga 1850*, ainda que excluíssemos da competição, aliás sem maior interesse, *A filosofia por amor* de Eufrosina Barandas, no qual há páginas de ficção (1845), e a *Lição a meus filhos* (1854), de Idelfonsa Lara que são dois contos em verso. (MARTINS, 1977)

---

<sup>2</sup> MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. v. 1: 1794-1855. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz. 1992. p. 319-320.

<sup>3</sup> MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis – fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

<sup>4</sup> *D. Narcisa de Villar*, obra da escritora catarinense Ana Luiza de Azevedo Castro, publicada em 1859, usando o pseudônimo: a Indígena do Ipiranga. Ver: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Mulheres, Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000. v. 1, p. 250-265. Conforme nos informa Massaud Moisés (*História da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. 5. ed. 2001. p. 549), o escritor gaúcho Múcio Teixeira, em sua obra, atribuiu a autoria de *Nebulosas* de Narcisa Amália a um poeta da geração de 1870.

O historiador, questionando o pioneirismo de Maria Firmina dos Reis no romance brasileiro de autoria feminina, novamente comete equívocos, dessa vez em relação às escritoras: Nísia Floresta, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, autora de *Ramalbeta*, e Ildelfonsa Laura César. Na primeira, denomina como sendo romances os ensaios *Daciz* ou *A Jovem completa* (1847) e *Dedicação de uma amiga* (1850). Sobre as duas últimas, faz o registro das obras e os nomes das escritoras com a grafia incorreta, bem como a classificação da tipologia de seus textos.<sup>5</sup>

Verificando o conjunto da obra aqui analisada, é possível encontrar ainda escritoras pelo índice onomástico, como, por exemplo: Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Francisca Senhorinha de Mota Diniz, Gilka Machado, Dóris Beviláqua,<sup>6</sup> Maria Clara Vilhena, Nísia Floresta, Raquel de Queiroz, Clarice Lispector e outras, não chegando a totalizar vinte escritoras.

Nota-se total silêncio em relação à escritora nas histórias literárias de José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel Pereira, Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Luciana Stegagno Picchio. Com relação aos historiadores, somente Ronald de Carvalho e José Veríssimo não registram nenhum nome de escritoras. Antônio Cândido, em sua história da literatura, faz referência a um baixo percentual de escritoras, incluindo somente Narcisa Amália. Lúcia Miguel Pereira destaca Júlia Lopes de Almeida no sumário, mas menciona Adelina Lopes Vieira, Margarida da Horta e Silva e Raquel de Queiroz. Maria Firmina poderá ou não estar incluída dentre as doze, já que a historiadora não as identificou, como é mostrado a seguir:

---

<sup>5</sup> A obra da escritora norte-rio-grandense Nísia Floresta, a que o autor da citação se refere, *Daciz* ou *A jovem completa*, não é considerado romance. Sobre a escritora gaúcha Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, Martins diz ser “Eufrosina” o primeiro nome e a obra a qual ele se refere é *Eugênia ou A filósofa apaixonada*, texto em prosa que faz parte da única obra da autora, *Ramalbeta ou flores escolhidas no jardim da imaginação*, publicado em 1845, coletânea de textos em prosa e verso. Quanto à escritora baiana Ildelfonsa Laura César, a obra citada é um texto de seis páginas, composta de versos dedicados a sua filha, publicado em 1843. Ver: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000. p. 145-193.

<sup>6</sup> Filha da escritora piauiense Amélia Beviláqua.

Embora tivesse, ainda no século dezoito, tido em Margarida da Orta e Silva uma precursora, a ficção não conta entre nós, no período aqui estudado, muitas mulheres. Apenas doze nomes foram revelados em uma busca cuidadosa em dicionários bibliográficos, obras críticas, velhos catálogos de livrarias, jornais e revistas, e dessa dúzia muito poucos chegaram até nós; esgotados os livros que não existem nem mesmo na Biblioteca Nacional, temos que aceitar como definitivo o juízo dos contemporâneos, tácito no silêncio que se fez em torno da maioria dessas escritoras, registradas tão somente por Sacramento Blake. E mesmo uma e outra citada pelos críticos do momento, como Adelina Lopes Vieira ou Georgeta de Araújo, não se pode dar lugar na história. (PEREIRA,1950).

No discurso da historiadora, há várias incongruências. Pelo recorte de tempo utilizado, já existiam mais de doze escritoras no Brasil, tanto produzindo ficção como poesia.<sup>7</sup> Apontar Blake como única fonte de referência é ignorar Januário da Cunha Barbosa e tantos outros inseridos no período pesquisado pela historiadora. Concordar e ainda conclamar seus leitores a aceitarem o silêncio tácito em relação à ausência das escritoras, na historiografia brasileira, constitui o maior equívoco.

Os demais historiadores registram as escritoras tanto no sumário quanto no índice onomástico. Afrânio Coutinho, por exemplo, menciona, no sumário, Francisca Júlia, Gilka Machado, Raquel de Queiroz, Nélida Piñón e Clarice Lispector. Pelo índice, inclui Narcisa Amália e muitas outras na vertente contemporânea como, por exemplo, Cecília Meireles e Maria Clara Machado.

O percurso seguido por Alfredo Bosi é diferente do da historiadora Lúcia Miguel de Pereira, ao nomear quatro autoras no sumário: Francisca Júlia, no Realismo; nas tendências contemporâneas,

---

<sup>7</sup> MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000. p. 264-287.



dá ênfase a Lígia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Maria Alice Barroso. Inclui outras, nesse mesmo tópico, classificadas pelo índice onomástico, tais como: Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, Renata Pallottini, Lélia Coelho Frota, Celina Ferreira, Ruth Silva de Miranda, Maria da Saudade. Por sua vez, Massaud Moisés nomeia um número significativo de escritoras no sumário em sua história como Cecília Meireles, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Raquel de Queiroz. As demais, pelo índice de nomes: Auta de Sousa, Júlia Lopes de Almeida, Lourdes Teixeira, Diná Silveira de Queirós, Maria Alice Barroso, Nélida Piñón, Hilda Hilst, Renata Pallottini, Ana Cristina César, Adélia Prado, Márcia Denser, Olga Savary, Dora Parente Silva, Ana Miranda, entre outras.

Por último, Luciana Stegagno Picchio evidencia Tereza Margarida da Silva Horta, Raquel de Queiroz, Cecília Meireles, Clarice Lispector. A historiadora arrola outras escritoras como: Lya Luft, Patrícia Melo, Lélia Coelho Frota, Myriam Fraga, Neide Arcanjo, Olga Savary, Adélia Prado, Zélia Gattai, dentre outras.

Além das citadas, a partir do sumário, encontram-se outras mencionadas no índice onomástico, como Júlia Lopes de Almeida, Maria Ângela Alvim, Narcisa Amália, Diná Silveira de Queirós, Renata Pallottini, Leila Assunção. Destaca a inclusão, no final do século XX, de três grandes damas da literatura brasileira, consagradas pelo acolhimento na Academia Brasileira de Letras: Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñón.

Na história da literatura maranhense, o silêncio em relação à escritora foi tema do prólogo do crítico Horácio Almeida,<sup>8</sup> autor da edição *fac-símile* de *Úrsula*, a qual dá origem às posteriores. Em 1975, lamenta, em seu texto, a ausência da escritora nas histórias literárias brasileiras: “são pouquíssimas as referências e o destaque dados a ela, nem mesmo nas obras publicadas pelos seus conterrâneos”.

---

<sup>8</sup> Doou ao Governo do Maranhão uma cópia do romance *Úrsula* adquirido em sebo. A partir dessa cópia, foi feita a edição fac-similar. Esse exemplar foi perdido.

Antônio Henriques Leal, o autor do *Panteon Maranhense*, faz a relação dos mais ilustres literatos da terra, colocando, ao lado deles, muitos nomes, segundo Nascimento de Moraes, de produção literária questionável. A única referência que faz a Maria Firmina aparece em uma nota bibliográfica: “ela escrevera, em seus *Cantos à beira-mar* e uma nênia à memória de Gonçalves Dias, uma das glórias do Maranhão”, no dizer de Henriques Leal. Francisco Sotero dos Reis publicou, em 1868, seu *Curso de literatura portuguesa e brasileira*<sup>9</sup> e deixa sua contemporânea de fora, limitando-se aos escritores do Classicismo português, como Camões, Sá de Miranda, dentre outros, e aos brasileiros, como: Santa Rita Durão e Gonçalves Dias.

Mais de um século depois, o historiador Mário Meireles<sup>10</sup> escreve seu *Panorama da literatura maranhense*, classificando os autores por escola, por século, arrolando-os com a transcrição de excertos, como os do Padre Antônio Vieira, Bernardo de Barreto, José Pereira da Silva, Gonçalves Dias, Sotero dos Reis, Galvão Trajano, João Lisboa, Gentil Braga, Artur Azevedo, Sousândrade, Coelho Neto, Catulo da Paixão Cearense, Viriato Correia e Josué Montello, entre outros. A escritora Maria Firmina ficou de fora da seleção feita pelo historiador dos escritores maranhenses que produziram entre os séculos XVI e XX.

A recuperação da obra da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis tem início a partir da pesquisa de Nascimento Moraes Filho, no final do século XX. Ele conta como aconteceu a descoberta da autora no ano de 1973.

Descobrimo-la, casualmente, em 1973, ao procurar nos bolorentos jornais do século XIX, na “Biblioteca Pública Benedito Leite”, textos natalinos de autores maranhenses para nossa obra, “Esperando a Missa do Galo”. Embora participasse ativamente da vida intelectual maranhense publicando livros ou colaborando quer em jornais e revistas literárias quer em antologias – *Parnaso Maranhense*

---

<sup>9</sup> REIS Francisco Sotero dos. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. Maranhão, 1868.

<sup>10</sup> MEIRELES, M. Mário. *Panorama da literatura maranhense*. São Luís: Imprensa Oficial, 1955.

– cujos nomes foram relacionados; em nota, sem exceção, por Sílvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*, registrada no cartório intelectual de Sacramento Blake – o *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* – com surpreendentes informações, quase todas ratificadas por nossa pesquisa, Maria Firmina dos Reis, lida e aplaudida no seu tempo, foi como que por amnésia coletiva totalmente esquecida: o nome e a obra!...<sup>11</sup>

Segundo Nascimento, a causa do espanto e da curiosidade deu-se principalmente por duas indagações: quem era aquela mulher que no século passado já escrevia em jornais, e por que ele, assim como tantos outros intelectuais, não a conheciam e não tinham nenhum conhecimento sobre a obra dessa precursora? Assim intrigado, começou a pesquisar. Mais surpreso ainda ficou ao constatar que a escritora havia sido completamente esquecida. Seu nome e sua obra não eram mencionados em nenhuma parte.

Como ele comprova em sua pesquisa, até aquela data, a escritora só constava nos jornais maranhenses em que publicava. Sua biografia continuava envolta em mistério, salvo as referências de Sacramento Blake em seu dicionário, informações que o orientaram na pesquisa. Dessa forma, Morais descobriu que Maria Firmina dos Reis não somente escrevera em jornais, mas também publicara livros, sendo que o primeiro deles, *Úrsula*, foi tido a princípio como precursor do romance escrito por uma mulher no Brasil.

Com a realização das pesquisas, o historiador publica, em 11 de outubro de 1975, por ocasião do sesquicentenário do aniversário de nascimento da escritora, o livro *Maria Firmina dos Reis – fragmentos de uma vida*.<sup>12</sup> A coletânea é composta de hinos, letras de músicas, contos, vários poemas e fragmentos de um diário, artigos de jornais.

---

<sup>11</sup> MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis – fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

<sup>12</sup> Idem.

A partir de então, a escritora foi sendo, aos poucos, resgatada e, por ocasião do seu Sesquicentenário, ocorreu uma série de homenagens em São Luís. Conforme conta Nascimento Morais (1975), a escritora Maria Firmina dos Reis foi homenageada com uma rua e um colégio com o seu nome, e um selo comemorativo foi lançado pelos correios. Um busto de bronze foi erigido na Praça do Pantheon, localizada em frente à Biblioteca Pública Benedito Leite, junto aos bustos de intelectuais maranhenses: Gonçalves Dias, Josué Montello, Graça Aranha, Aluizio Azevedo, entre outros. O dia 11 de outubro, data do nascimento de Maria Firmina, também passou a ser o Dia da Mulher Maranhense, em homenagem à escritora.

A presença da escritora Maria Firmina dos Reis, e, principalmente, a recepção do romance *Úrsula* podem ser verificadas pelos jornais maranhenses da segunda metade do século XIX e início do século XX, como demonstram as notas que seguem:

Obra nova – com o título *Úrsula* publicou a Sra. Maria Firmina dos Reis um romance nitidamente impresso que se acha à venda na tipografia Progresso.

Convidamos aos nossos leitores a apreciarem essa obra original maranhense que, conquanto não *seja perfeita*, revela muito talento na autora e mostra que, se não lhe faltar animação, poderá produzir trabalhos de maior mérito. O estilo fácil e agradável, a sustentação do enredo e o desfecho natural e impressionador põem patentes, neste belo ensaio, dotes que devem ser cuidadosamente cultivados.

É pena que o *acanhamento mui desculpável* da novela escrita não desse todo o desenvolvimento a algumas cenas tocantes, como *as da escravidão*, que tanto pecam pelo modo abreviado com que são escritas.

[...] A não desanimar a autora na carreira que tão brilhantemente ensaiou, poderá para o futuro, dar-nos belos volumes.

*Úrsula* – Acha-se à venda na tipografia Progresso este romance original brasileiro, produção da exma. Maria Firmina dos Reis, professora pública em Guimarães.

Saudamos a nossa provinciana pelo seu ensaio que revela de sua parte bastante ilustração: e, com mais vagar emitiremos a nossa opinião que, desde já afiançamos não será desfavorável à nossa distinta comprovinciana.<sup>13</sup>  
(grifos nossos)

[...] *Raro é ver o belo sexo entregar-se a trabalhos do espírito e deixando os prazeres fáceis do salão propor-se aos afãs das lides literárias.*

Quando, porém, esse ente, que forma o encanto da nossa peregrinação na vida, se dedica às contemplações do espírito, surge uma Roland, uma Stael, uma Sand, uma H. Stowe, que *vale cada delas mais do que bons escritores*; porque reúnem à graça do estilo, vivas e animadas imagens, e esse sentimento delicado que só o sexo amável sabe exprimir. Se é, pois, cousa peregrina ver na Europa, ou na América do Norte, uma mulher, *que, rompendo a círculo de ferro traçado pela educação acanhada que lhe damos, nós os homens e, indo por diante de preconceito, apresentar-se no mundo, servindo-se da pena e tomar assento nos lugares mais proeminentes do banquete da inteligência, mais grato e singular é ainda ter de apreciar um talento formoso e dotado de muitas imaginações, despontando no nosso céu do Brasil, onde a mulher não tem educação literária, onde a sociedade dos homens de letra é quase nula.* (grifos nossos)

Para Nascimento Moraes, o aparecimento do romance *Úrsula*, na literatura pátria, foi um acontecimento festejado por todo o jornalismo e pelos “nossos homens de letras, não como por indulgência, mas como homenagem rendida a uma obra de mérito”. Moraes evidencia ainda em relação ao romance *Úrsula*: “As suas descrições são tão naturais, e poéticas, que arrebatam; o enredo é tão intrincado que prende a atenção do leitor. O diálogo é animado e fácil; os caracteres estão bem desenhados – como os de Túlio, do Comendador, de

---

<sup>13</sup> *A Moderação*, 11 ago. 1860. Apud MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis – fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

Tancredo e de Úrsula.” A título disso, foi publicado um artigo não assinado, na *Verdadeira Marmota*, que diz: “a autora, da Vila de Guimarães, revelou grande talento literário, porquanto com poucos e acanhadíssimos estudos, ainda menos leitura do que há de bom e grandioso na literatura francesa e inglesa, o que fez, deve-o a si, a seu fértil e prodigioso engenho, e a mais ninguém”. Segue o excerto:

Oferecemos hoje aos nossos leitores algumas de suas produções, que vêm dar todo o brilho e realce à nossa “Marmota” que se ufana de poder contar doravante com tão distinta colaboradora que servirá, por certo, de incentivo às nossas belas, que talvez, com o exemplo, cobrem ânimo e se atrevam a cultivar tanto talento que anda acaso aí oculto.<sup>14</sup>

[...] A poesia é o dom do céu, e a ninguém dotou mais largamente a divindade do que ao ente *delicado, caprichoso e sentimental – a mulher*. O belo sexo não deve ser segregado de tão divina arte – os encantos e ornatos do espírito são sua partilha; tome a senda que lhe abre com tão bons auspícios, rodeada de aplausos merecidos, D. Maria Firmina dos Reis, e siga-lhe os brilhantes voos.

A todos, em geral, novamente suplicamos que continuem a prestar sua valiosa proteção em prol deste jornal, que em nada tem desmentido o seu programa; e cujas páginas continuam à disposição daqueles que querem honrá-las com seus escritos.

Um motivo mui poderoso obriga-nos ainda a fazer esta súplica, digna por certo de ser atendida.

Existe em nosso poder, com destino a ser publicado no nosso jornal, um belíssimo e interessante ROMANCE, primoroso trabalho da comprovinciana, a

---

<sup>13</sup> *A Moderação*, 11 ago. 1860. Apud MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis – fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

<sup>14</sup> A VERDADEIRA Marmota, a Autora de Úrsula. 13 maio 1961. Apud MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis – fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

Exma. Sr. D. Maria Firmina dos Reis, professora pública da vila de Guimarães, cuja publicidade tencionamos dar princípio do nº 25 em diante.

Garantimos ao público a beleza da obra e pedimos-lhe a sua benévola atenção. A pena da Exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis já é entre nós conhecida e convém muito animá-la a não desistir da empresa encetada.

Esperamos, pois, à vista das razões expedidas, que as nossas súplicas sejam atendidas; afiançando que continuemos defendendo *o belo e amável sexo* – quando injustamente for agredido. *Salus et pax*.<sup>15</sup> (grifos nossos)

Maria Firmina dos Reis decerto foi incentivada e bem recebida no meio literário maranhense. Em alguns comentários, a delicadeza (incapacidade?) é atribuída às mulheres. Percebe-se essa visão através de alguns termos destacados das críticas citadas que substituem o nome mulher pelos adjetivos: belo sexo, ente delicado, caprichoso e sentimental, belo e amável sexo de sentimento delicado. *A Verdadeira Marmota* diz que é raro ver a mulher preferir cultivar o espírito aos prazeres do salão. Por outro lado, faz parte do estilo da época dispensar esses atributos à mulher. Ao afirmar que, se escritoras causam estranheza na Europa ou nos Estados Unidos, no Brasil, onde a mulher não tem quase educação literária e os homens também, tal feito é uma singularidade.

Em relação às críticas feitas à escritora maranhense não há registro de quem as escreveu. É dito, na *Verdadeira Marmota*, que o livro foi “festejado por todo o jornalismo e pelos homens de letras”. A apreciação das mulheres é ignorada, conforme consta em Nascimento Morais, 1975.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Artigo publicado no *Jardim dos Maranhenses*, ano 1, n. 24. 30 set. 1861.

<sup>16</sup> MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis – fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

Durante certo tempo, foram levantadas algumas controvérsias sobre Maria Firmina ter sido ou não a primeira escritora a publicar romance no Brasil. Esta ideia tem sido questionada pela crítica, que atribui a outras autoras a primazia. Comprovado está, até o presente momento, que Maria Firmina é a precursora da ficção afro-brasileira feminina. O crítico Wilson Martins, em sua obra, *História da inteligência brasileira*, questiona a indicação da autora Teresa Margarida da Silva Orta<sup>17</sup> como precursora do romance brasileiro de autoria feminina.

Nasceram, no Brasil, Teresa e o irmão Matias Aires Ramos da Silva de Eça) é verdade, mas aí termina toda a sua brasilidade. [...] estrangeiros em relação ao Brasil, quer dizer, estranhos à sua vida intelectual própria e sem qualquer ligação específica com ela.<sup>18</sup>

A esse respeito, Josué Montello escreveu também um artigo, “A primeira romancista brasileira”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de novembro de 1975, e republicado em Madri, Espanha, com o título *La primera novelista brasileña*:

### **La primera Novelista Brasileña**

*Maria Firmina dos Reis es, realmente, la primera novelista brasileña. Porque si bien hay el antecedente de Teresa Margarida da Silva Orta, hermana de Matias Aires, autora famosa de las Aventuras de Diófanes, libro publicado por primera vez en Lisboa en 1752 con el seudónimo de Dorotea Engrassia Tavadra Dalmira, bajo el modelo de las Aventuras de Telémaco tal y como sugiere su título ese libro no constituye materia específica en cuanto a su autor se refiere, y por otra parte, como bien señala António de Oliveira, no es un libro de temas brasileños.*

*Todo lo que se sabía de Maria Firmina dos Reis antes de los estudios de estos dos investigadores marañenses se limitaba a una breve nota en el sexto volumen del Diccionario Bibliográfico Brasileiro, de Sacramento Blake. La escritora nació en São Luiz*

---

<sup>18</sup> Artigo publicado no *Jardim dos Maranhenses*, ano 1, n. 24. 30 set. 1861.



*do Maranhão el 11 de noviembre de 1825 y fue profesora de primeras letras en una escuela del interior de aquel Estado. Sin indicar fechas de publicación, Sacramento Blake registra tres libros de Maria Firmina: Cantos a Beira Mar, Poesias y dos novelas, Ursula y A Escrava.*<sup>19</sup>

No decorrer das análises das histórias literárias, foi possível observar o jogo entre o dito e o não-dito em relação à autora maranhense. Percebe-se que recuperar o percurso da escritora Maria Firmina dos Reis em histórias da literatura brasileira dos séculos XIX e XX não é tarefa fácil. Segundo postula Paul Ricouer, os rastros deixados no passado marcam a passagem da escritora: havendo muitas vezes um silêncio a respeito dela ou muito pouco foi dito em relação à sua produção, como se percebe, igualmente, pelas histórias analisadas. A partir dos jornais maranhenses, observa-se que, pelo que escreveram sobre Maria Firmina e em suas próprias produções, ela teve uma participação ativa no cenário da vida cultural maranhense, assim como seus “ilustres” contemporâneos tão festejados pela crítica. Saber se Maria Firmina detém a primazia é secundário, o que se almeja é contribuir com a crítica para oferecer suporte sobre a autora a fim de contribuir para a formação de novos cânones na história da literatura brasileira.

---

<sup>19</sup> Parte do artigo de Josué Montello sobre Maria Firmina, republicado em Madri, Espanha, com o título *La primera novelista brasileña*, na *Revista de Cultura Brasileña*, n. 41, jun. 1976. Há divergência nesse artigo quanto à data de nascimento de Maria Firmina dos Reis em relação ao mês. (Grifo nosso).

## Referências

- BEVILÁQUA, Amélia. *Alcione*. 1. ed. Salvador: José Luís da Fonseca Magalhães, 1902.
- \_\_\_\_\_. *Angústia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Besnard Frères, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Jeanete*. Rio de Janeiro: Tip. Besnard Frères, 1933.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Cultura, 1970. v. 8, p. 23.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 65-119. Id., *ibid.*, p. 73.
- FURET, François. Da história-narrativa à história-problema. In: *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, s.d.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz. 1992. p. 495.
- MENDES, Algemira de Macêdo. *A imagem da mulher na obra de Amélia Beviláqua*. Rio de Janeiro: Cactés, 2004.
- MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura pianaense: horizontes de leitura e crítica literária (1900-1930)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.
- MEIRELES, M. Mário. *Panorama da literatura maranhense*. São Luís: Imprensa Oficial, 19 FREITAS, Clodoaldo. O crítico de Vesta. *Diário do Maranhão*, São Luís, 5 out. 1908.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Literatura brasileira através dos textos. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MOURA Francisco Miguel de. *Literatura pianaense. 1859-1999*. Teresina: APL, 2001.

OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Vultos piauienses: apontamentos biográficos*. 2. ed. Teresina: FCMC, 1998.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção*. (1870-1920). Rio de Janeiro: José Olympio, 1950. p. 137; 267-267. (Coleção Documentos Brasileiros, 67)

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 743 p.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. atual. São Paulo: Difel, 1982 (1. ed. 1938).

ZILBERMAN, Regina. As escritoras e a história da literatura. In: *Antologia em prosa e verso VII*. Santa Maria: Pallotti; Associação Santa-Mariense de Letras, 200

## SARAMAGO & CAMUS: A IMPOTÊNCIA DO OLHAR CLÍNICO

*Daniel de Oliveira Gomes\**

*“Talvez eu seja a mais cega de todos”<sup>1</sup>*  
mulher do médico

### **Resumo**

O presente artigo enfoca a personagem de *Ensaio sobre a cegueira*, “a mulher do médico”, do Nobel José Saramago. O olhar clínico, na oscilação entre a noite e o dia, simulação e revelação, conduz a instigantes laços com o protagonista médico de *A peste*, de Camus. Luz e sigilo como uma característica mitológica fundamental da Medicina e, tanto em Saramago quanto em Camus, protagonistas que se revelam na ambiguidade da potência para uma missão impotente, ou seja, na responsabilidade de cura em meio à enfermidade de outros personagens, os espaços extremos de uma multidão de moribundos.

**Palavras-chaves:** Saramago – Camus – medicina.

---

\* Mestre e Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Foi professor substituto de Teoria da Literatura, junto ao Departamento de Línguas e Literaturas Vernáculas, na UFSC, em 2007. Fez parte de seu doutorado em Paris, sob vínculo institucional da *Université Charle-de-Gaulle Lille III –Sciences Humaines, Lettres et Arts*, de Lille, França. Recentemente escreveu o livro *Poder e espaço em José Saramago*, cuja publicação deverá sair em breve pela Editora da FURB, Blumenau. Endereço eletrônico: setepatas@hotmail.com.

<sup>1</sup> SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.188.

## Luz e sigilo

No romance de José Saramago *Ensaio sobre a cegueira*, apenas uma única personagem é capaz de atravessar o mundo da cegueira preservando sua sanidade. Uma personagem brilhante, a mulher do médico, que mantém uma misteriosa capacidade de proteção contra a peste, sempre pairando, ao avesso, como uma intensa possibilidade de contágio. Uma ausência em si que se mantém presente nos outros. Uma presença que somente pode presenciar porque está dela, como se sabe, ausente. No entanto, a personagem precisa decididamente simular que foi tomada, tal como os companheiros das camaratas do manicômio, pela “*treva branca*”. Fingindo estar cega, ela assim pode permanecer com pessoas às quais passa a auxiliar, sobretudo, ao lado do marido, desempenhando o papel fundamental de guia, cintilando sempre com os primeiros *reflexos* de conduta, com os primeiros *lampejos* que orientarão os itinerários. Passando também a assumir, de imediato, o papel de liderança de todos, pois possui os melhores *esclarecimentos*, cobertos sempre pela perspicácia de um apagamento enganoso: sua falsa cegueira. Recurso este que a mãe do rapazinho estrábico não ousou por simplicidade ou ingenuidade, ou melhor, por não ter tido esporadicamente, enfim, uma *luz*.

O dilema da luminosidade parece evidente. É preciso justamente por estar longe do momento sombrio, simular uma proximidade. Por manter ainda o poder pessoal de *apagar* os olhos, continuar a ver claramente e apostar no jogo da mentira necessária e paradoxal. Quando o médico já está submetido à cegueira branca, incapacitado de exercer sua profissão, a mulher do médico avoca e assume então o próprio espírito de “*Asclépio*”, o deus da medicina. (Na mitologia helênica, Asclépio aprendeu seu ofício com Quiron, o mais resplandecente e sensato dos centauros. Uma lenda diz que, quando menino, um pastor o avistou em sigilo, espantado com um brilho intenso que o rodeava).

uma cabra veio amamentar a criança, e um cão guardá-la. O pastor Arestanas, a quem pertenciam a cabra e o cão, encontrou o menino e ficou espantado com o brilho que o rodeava. Compreendeu que estava perante um

mistério e não ousou recolher o bebê. Este prosseguiu sozinho o seu destino divino.<sup>2</sup>

A luz e o sigilo: eis, em suma, as características mitológicas que circundam a própria arte da Medicina. Fazer entender um desaparecimento da visão (uma *noite* perseverante) que não pode ser aclarado porque não aparece, ou seja, ensaiar uma reciprocidade entre o desaparecimento e a aparência, essa é a verdadeira lucidez, a responsabilidade basilar, da mulher do médico. *Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du "tout a disparu"*.<sup>3</sup>

Beneficiada, uma mulher consegue distinguir a noite e o dia, a noite branca dá-se por generalizada, devido a dissimulações corporais e discursivas, mas ainda há para alguém uma *outra noite*, ou essa noite vem a ser uma outra, pois está remota. Transita-se, portanto, de vários modos na extensão de um não-lugar. Em determinado sentido, joga-se com os dados de um discurso duplo (o da mulher que vivencia uma contradição indispensável com o que diz) e, em outro, é um trânsito espacial mesmo (experiência compartilhada por todos no desnorteamento das camaratas). Isso significa propor também que a protagonista encontra-se em um espaçamento-lapso, instaurando uma trajetória heterogênea, um intervalo, entre o lugar físico e o lugar de discurso.<sup>4</sup> Ou seja, percebe-se, de certo ângulo de vista, a materialização de uma simultaneidade entre rompimento e força de interação, energias díspares e conjuntas que surgem desta instância de intermediação entre os polos: a mulher do médico em um não-lugar.

---

<sup>2</sup> GRIMAL, Pierre, *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3. ed. Trad. Victor Jabouille, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 49b. Ver também GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*, São Paulo: Cultrix, 1989.

<sup>3</sup> BLANCHOT, Maurice. "Le dehors, la nuit" in *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard. 1955, p. 213. "[...] Mas quando tudo desapareceu na noite, "tudo desapareceu" aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de "tudo desapareceu[...]" BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

<sup>4</sup> Vale a pena apontar para a questão da mediação num sentido antropológico da heterogeneidade. O VIII Congresso Internacional da ABRALIC 2002, em Belo

## A vigilância imanente

Para permanecer no não-lugar, a personagem está, de imediato, em relação contratual com as condições devidas, as regras e preceitos desta nova disponibilidade. O fingimento da cegueira é o cartão de entrada a essa nova pátria e a mulher logo torna-se dependente de sua identidade falsa. Afinal, não conquistou, tal como os outros, o direito ao anonimato, um *a priori*; mas permanece embaraçada num novelo de constantes e desconcertantes desafios identitários, um processo de dissemelhança indefinida onde não pode titubear. Os estudos antropológicos do não-lugar realizado por Marc Augé, apontam para esse espírito contratual que no romance de Saramago vem a incorporar-se na própria pele dos cegos.

Seul mais semblable aux autres, l'utilisateur du non-lieu est avec celui-ci (ou avec les puissances qui le gouvernement) en relation contractuelle. L'existence de ce contrat lui est rappelée à l'occasion (le mode d'emploi du non-lieu en est un élément): le billet qu'il a acheté, la carte qu'il devra présenter au péage, ou même le chariot qu'il pousse dans les travées du supermarché, en sont la marque plus ou moins forte. Le contrat a toujours rapport avec

---

Horizonte, focalizava o tema “Mediações” e em uma mesa-redonda, o antropólogo Gilberto Velho (UFRJ/Museu Nacional) explanou sobre a experiência da mediação. Contornou-a no sentido de uma intermediação entre polos de viagens, como fenômeno simples da heterogeneidade sociocultural. E assim o conferencista mostrou, de certo modo, uma interpretação que postula a mesma cisão que estamos notando na mulher do médico. A de que, levando em conta as “representações da heterogeneidade”, os lugares físicos nem sempre coincidem com os lugares de discurso que os fundam. Mas agem como núcleos que soltariam, por assim dizer, “dedos” que pegam e arranham outras diversidades de experiências em outras instâncias de discursos. Esses dedos são corpos. O professor citou como exemplo o caso das empregadas domésticas que fazem “trabalhos” em centros de umbanda a pedido de suas patroas. As patroas não frequentam os lugares propriamente, mas seriam tomadas no interdiscurso religioso devido ao papel atrator desempenhado pelos agentes mediadores de uma determinada devoção.

l'identité individuelle de celui qui y souscrit. [...] D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. Le contrôle *a priori* ou *a posteriori* de l'identité et du contrat place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu: on n'y accède qu'innocent. Les mots ici ne jouent presque plus. Pas d'individualisation (de droit à l'anonymat) sans contrôle d'identité.<sup>5</sup>

Encarcerada no manicômio, a mulher do médico se encontra submetida a instâncias de controle, todavia, não somente o controle de fora, a hostilidade dos guardas e suas armas. A relação contratual rompe pressionada por todos os parceiros, que não deixam de ser sentinelas de sua inocência, de sua autenticidade, ofuscados pelo fulgor à sua frente; orientados por uma condutora que omite a habilidade que eles, por sua vez, almejavam desfrutar, ambicionam com veemência. Ou, por outras palavras, é igualmente um poder, um controle, que se autocontrola, uma *vigilância imanente*. Tal concepção de poder e controle reincide à fórmula microfísica de Foucault, quando o filósofo estuda a política de fabricação de *corpos dóceis* acelerada pela era clássica.

---

<sup>5</sup> AUGÉ, Marc, “Des lieux aux non-lieux” in *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie da surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1992, pp.128, 129. “[...] Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não-lugar está com este (ou com os poderes que o governam) em relação contratual. A existência desse contrato lhe é lembrada na oportunidade (o modo de uso do não-lugar é um dos elementos do contrato): a passagem que ele comprou, o cartão que deverá apresentar no pedágio, ou mesmo o carrinho que empurra nos corredores do supermercado são a marca mais ou menos forte desse contrato. O contrato sempre tem relação com a identidade individual daquele que a subscreve. [...] De certo modo, o usuário do não-lugar é sempre obrigado a provar sua inocência. O controle *a priori* ou *a posteriori* da identidade e do contrato coloca o espaço do consumo contemporâneo sob o signo do não-lugar: só se tem acesso a ele se inocente. As palavras aqui quase não funcionam mais. Não existe individualização (de direito ao anonimato) sem controle da identidade.[...]” AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Papirus, 1994, pp. 93,94.



La surveillance médicale des maladies et des contagions y est solidaire de toute une série d'autres contrôles: militaire sur les déserteurs, fiscal sur les marchandises, administratif sur les remèdes, les rations, les disparitions, les guérisons, les morts, les simulations.<sup>6</sup>

Mas se, desses dispositivos de disciplina, porventura se desenvolve uma angústia, uma *tensão solitária*, como fala Augé<sup>7</sup>, há também uma duplicidade em sua angústia. De um lado há o risco de que a descubram, o risco da desconfiança. Contudo, por outro, a durabilidade de sua dissimulação já está sempre em risco, pois a qualquer momento ela pode vir a cegar tal como os companheiros. Para ela, de todos os lados perdura um jogo duplo e indefinido do não-lugar.

---

<sup>6</sup> FOUCAULT, Michel. “Les corps dociles” in *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.1975, p.169. “[...] A vigilância médica das doenças e dos contágios é aí solidária de toda uma série de outros controles: militar sobre os desertores, fiscal sobre as mercadorias, administrativo sobre os remédios, as rações, os desaparecimentos, as curas, as mortes, as simulações [...]” FOUCAULT, Michel. “Os corpos dóceis” in *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. 22. ed. Trad. Raquel Ramallete, Petrópolis: Vozes. 1987, p. 123. Vejamos brevemente, ainda, como Michel de Certeau analisa o método foucaultiano de estudar a regulamentação da vigilância e assinala uma provável duplicidade funcional “[...] No livro onde estuda como é que se organizam os ‘procedimentos’ da ‘vigilância’ carcerária, escolar e médica no começo do século XIX, Michel Foucault multiplica os sinônimos, palavras dançantes, abordagens sucessivas de um impossível nome próprio: ‘dispositivos’, ‘instrumentalizações’, ‘técnicas’, ‘mecanismos’, ‘maquinarias’ etc. A incerteza e a constante mobilidade da coisa na linguagem já estão a indicá-lo. [...] Numa série de quadros clínicos (maravilhosamente ‘panópticos’, eles também), tenta por sua vez denominar e classificar as ‘regras gerais’, as ‘condições de funcionamento’, as ‘técnicas’ e os ‘procedimentos’, as ‘operações’ distintas, os ‘mecanismos’, ‘princípios’ e ‘elementos’ que compõem uma ‘microfísica do poder’. Esta galeria de diagramas tem como dupla função delimitar uma camada social de práticas sem discurso e instaurar um discurso sobre essas práticas. [...]” CERTEAU, Michel. “Tecnologias disseminadas: Foucault” in *A invenção do cotidiano. Artes de Fazer*. 5. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis: Vozes, 2000, pp.112,113.

<sup>7</sup> “[...] Vê-se bem que por ‘não-lugar’ designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as

## Saramago e Camus

O mesmo princípio de clausura ocorre também no clássico romance *A peste*. Tanto o existencialismo de Camus quanto a sociologia espacial de Saramago põem em circulação momentos de portões que se fecham e se abrem. Há, em ambas narrativas, entre as balizas, conspirações frustradas de fuga, de superação das extremidades e a desmoralização de olhares esperançosos e iluminados de seres impotentes, enfermos, incapacitados. Como protagonistas exclusivos da ação doentia, tanto Camus quanto Saramago escolhem a singular anexação das características mitológicas de Asclépio. A impotência do olhar da mulher do médico confere com a impotência do Dr. Bernard Rieux, de Camus. É a incapacidade de um olhar que contempla, atende e zela olhares radiantes de impotência e resistentes. Ambiguidade da potência para uma missão impotente.

Rieux lui prit le bras, mais Tarrou, le regard détourné, ne réagissait plus. Et soudain, la fièvre reflua visiblement jusqu'à son front comme si elle avait crevé quelque digue intérieure. Quand le regard de Taurrou revint vers le docteur, celui-ci l'encourageait de son visage tendu. Le sourire que Tarrou essaya encore de former ne put passer au-delà des maxillaires serrés et des lèvres cimentées par une écume blanchâtre. Mais, dans la face durcie, les yeux brillèrent encore de tout l'éclat du courage.<sup>8</sup>

---

duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, mesmo assim, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só diz respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária [...].” Augé, op.cit., p.87.

<sup>8</sup> CAMUS, Albert. *La Peste*. Paris: Gallimard, 1947, p.260. “[...] Rieux pegou-lhe no braço, mas Tarrou, com o olhar desviado, já não reagia. E, de repente, a febre refluiu visivelmente até sua frente, como se tivesse arreventado alguma represa interior. Quando o olhar de Tarrou voltou a pousar no médico, este o animava com o rosto tenso. O sorriso que Tarrou tentou ainda esboçar não conseguiu

O problema do encerramento espacial, formulando um não-lugar, dando vez a um movimento migratório transformador, possibilitando novas posturas enunciativas (filosóficas), é algo bem assinalado e nada inédito na transferência psicológica dos personagens de Saramago<sup>9</sup>. Em *Jangada de pedra*, por exemplo, é evidente tal característica. (Existe o encarceramento geográfico, mas as personagens transportam-se por sobre esse território de captura que, por sua vez, assume a autonomia de uma viagem global). Todavia, é o enigma da *vidência* algo que em *Ensaio sobre a cegueira* parece empossar-se como um dado distintivo e sutil. Para notar isso, basta recordar que em *Memorial do convento*<sup>10</sup>, também temos uma personagem feminina com uma capacidade poderosa de visão, é Blimunda. Assim como a mulher do médico, Blimunda precisa esconder seu poder. Entretanto, existe uma distinção crucial. Blimunda omite seu poder porque ela mesma é quem vem a ser uma estranha, uma diferença, com esse poder. Já para a mulher do médico, torna-se necessário esconder a diferença quando, na verdade, todos é que estão diferentes. Há uma mudança de empatia entre luz e sigilo.

Entretanto, o mesmo princípio de diferença ocorre em paralelo com o personagem de Camus. Somente no final do romance é que o narrador confessa o seu grande segredo, o disfarce que não

---

passar dos maxilares cerrados e dos lábios cimentados por uma espuma esbranquiçada. Mas, na face endurecida, os olhos brilharam ainda com todo o fulgor da coragem[...]”. CAMUS, Albert. *A peste*. Trad. Valery Rumjanek, São Paulo: Abril cultural, 1984, p.205.

<sup>9</sup> A professora Maria Alzira Seixo, salientando a acentuação romanesca da problemática do lugar, a partir da segunda metade do séc XX, explica que “[...] Um olhar de conjunto sobre a obra de José Saramago não deixa de revelar esta preocupação constante, e de alguma forma dominante, na sua experiência e nas suas formulações. Lugar e deslocação, ou a busca do lugar (a sua construção) a partir de formas diferenciadas de descoincidência experimentada, ou procurada, em relação a ele, manifestam-se em praticamente todos os seus escritos [...]” SEIXO, Maria Alzira, *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1999, pp.139,140.

<sup>10</sup> SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

compartilhou com os leitores durante o momento da peste: o de ser o *autor*, o relator, a testemunha, de toda a história. Mais do que uma simples declaração, ou um impacto, essa é a revelação do desdobramento de uma outra impossibilidade. Além da irrealizável cura para a peste, Rieux não podia nos revelar que todo ponto de vista, a fusão entre o olhar-depoimento e a escritura de tudo aquilo, provinha de sua influência, sua totalidade hermenêutica. Isso nos dá a impressão, talvez, de uma *insensibilidade médica*. Uma frieza racional e uma capacidade de intervenção na realidade que somente poderia provir de sujeitos que possuem uma missão da cura que vai menos no sentido de uma magia, uma magia branca<sup>11</sup>, e sim mais como uma *cirurgia*, uma prática operativa com o corpo. Benjamin (ao observar a passagem do ofício do pintor para o do cinegrafista) já nos falava do modo de autoridade e da penetrabilidade relacionados à atividade do cirurgião.

O cirurgião está no polo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo.<sup>12</sup>

Novamente voltamos à duplicidade alegórica de Asclépio: luz e sigilo. A transgressão da figura do cirurgião difere da do mágico por ser uma responsabilidade clínica. O cirurgião é ele mesmo o foco da cura, ele *olha* todas as vísceras e as cegueiras, possuindo uma potência (técnica) em relação ao paciente. (Tal como a mulher do médico possui a virtude de ver e, conjuntamente, um segundo poder: o da dissimulação de si). Distintamente do mágico, que não manipula, não disfarça, não

---

<sup>11</sup> Interessante, aqui, um lembrete à especificação distintiva da antropóloga Mary Douglas, que é uma distinção entre a feitiçaria e o mágico. A magia branca difere-se da magia negra por ser uma atividade exercida “em nome da estrutura social”. Ver mais em DOUGLAS, Mary. “Poderes e Perigos” in *Pureza e Perigo*, trad. Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto, São Paulo: Perspectiva, 1976, p.123.

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 187.

instrumentaliza, como o fez a caligrafia do médico Rieux. Se se cria, na disposição mágica, um caráter ilusionístico não é por ordem de uma montagem, ou um simulacro, mas somente por ser uma das partes ritualísticas da cura. O cirurgião está, em outro lado, equipado, escondido, atrás de suas máscaras protetoras, atrás das paredes da sala operatória, atrás de uma cautela identitária da medicina, uma *sociedade de discurso*<sup>13</sup>, uma função de especialidade, se possível; enquanto poderíamos afirmar que o mágico sempre *revela-se*. Por isso, a mulher do médico e o médico Rieux sincronizam-se mais na simbologia do cirurgião. Ambos *operam* uma valiosa desordem entre o lugar e o discurso. Principalmente a mulher do médico, por ser, evidentemente, a mais invasora.

### **Mulher do médico**

A peste de *Ensaio sobre a cegueira* vem a ser protagonizada não tão somente por um personagem anônimo qualquer, mas por uma mulher anônima. Outra coisa interessante é que o próprio reconhecimento da personagem é representativo, pois não deixa de ser, igualmente, uma designação invasora. Não a conhecemos tal como a *Dr. Rieux*, o médico da literatura de Camus. Ela, por sua vez, atua clinicamente, pode-se dizer, cuidando das personagens doentes, porém não dispõe de um nome próprio, simplesmente é a “mulher do médico”. Em seu rótulo desponta a mentira de um ofício que enunciativamente não lhe está atribuído, nem administrativa ou oficialmente, e sim ao seu marido. Entretanto, sabemos que a verdadeira médica passa a ser ela, tão somente. Há, desta maneira, o movimento de uma transgressão atuada na emboscada do nome próprio e que nos faz voltar a atenção, uma vez mais, ao indicativo de um não-lugar de discurso. Retorna-se à questão antropológica do mito e do símbolo:

---

<sup>13</sup> “[...] D’un fonctionnement en partie différent sont les ‘sociétés de discours’, qui ont pour fonction de conserver ou de produire des discours, mais pour les faire circuler dans un espace fermé, ne les distribuer que selon des règles strictes et sans que les détenteurs soient dépossédés par cette distribution même [...].” FOUCAULT, Michel. *L’ordre du discours*. Éditions Gallimard, 1971, p. 41.

também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolavelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado.<sup>14</sup>

A característica pessoal decisiva da mulher do médico é algo que teria de passar pela estrutura de seu nome. Saramago fez isso muito bem. A enunciação “mulher do médico” torna luminoso e, simultaneamente, obscuro o fazer da personagem, sua ocupação, pondo em evidência, além da tradição patriarcal do homem-médico, também a própria conjuntura narrativa na trama da personagem. A protagonista, de personalidade brilhante, assume forças de seu anonimato, seu lugar opaco, escuro, estando, desde o nome próprio, situada em um não-lugar, numa região tática entre luz e sigilo, revelação e obscuridade. No entanto, vale a pena considerar uma modalidade mais física dessa transgressão. Por exemplo: uma topoanálise do manicômio revelaria também o quanto se reflete essa força do não-lugar no sentido da infração das etiquetas espaciais da ordem patriarcal.<sup>15</sup> Para além dos problemas higiênicos e opressivos que efetuam uma experiência desestruturante, no interior do espaço da quarentena, temos uma configuração homogênea e de amplidão. Todos os personagens unem-se afetivamente como uma espécie de nova família, mas a disposição dos objetos acaba sendo sempre imparcial, pois a desordem impõe-se em meio a toda claridade. Os personagens sentem-se com “pouca” moral, mas o não-lugar elabora igualmente uma desmoralização do ambiente tradicional familiar e uma desmontagem da regularização cronológica

---

<sup>14</sup> CASSIRER, Ernest. “A Palavra mágica” in *Linguagem e mito*. 4. ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 68.

<sup>15</sup> Baudrillard, debruçado sobre a questão dos sistemas dos objetos, já estudou bem a relação simbólica entre a dimensão objetiva da estrutura mobiliária de uma casa e a dimensão moral da família para si mesma. Ver em: BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 3. ed. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares, São Paulo: Perspectiva, 1997.

das condutas, das hierarquias, uma banalização arquitetônica do regime patriarcal. Pois bem, essas ideias desembocariam até num pormenorizado estudo, quer seja tentar vislumbrar o aprofundamento destes dados na relação possível com *A peste*, de Camus, por exemplo...

E a mulher do médico assume naturalmente a liderança de toda essa nova disposição familiar. Brota uma objeção imobiliária pela residência típica imanente ao estilo mitológico-burguês de um pai de família médico, ou seja, vinculado a um campo profissional de estigma de destacamento social. Toda a estrutura simbólica do mobiliário promove, nos personagens, uma readaptação psicológica tão intensa que se acaba por cegar mais do que os objetos, mais do que as fisionomias, mais do que as pessoas. Muito mais também do que um primeiro poder da mulher do médico. Entretanto, a *noite branca* atua e pesa, sim, sobre o seu segundo valor, sua função, sua perspicácia, sua máscara.

### **Abstract**

The present article focuses on the Blindness personage, “the doctor’s wife”, by the Nobel Jose Saramago. The clinical look, in the oscillation between the night and the day, simulation and revelation, leads to instigating bows with the doctor protagonist of *The Plague*, by Camus. Light and secrecy as a basic mythical characteristic of the Medicine and, as much in Saramago as in Camus, protagonists which ones disclose in the power’s ambiguity for an impotent mission, that is, in the responsibility of cure among the disease of other personages, the extreme spaces of dyings crowd.

**Key-words:** Saramago – Camus – medicine.

## Referências

AUGÉ, Marc, “Des lieux aux non-lieux” in *Non- Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 3. ed. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares, São Paulo: Perspectiva, 1997.

BLANCHOT, Maurice. “Le dehors, la nuit” in *L’Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMUS, Albert. *La peste*. Paris: Gallimard, 1947.

\_\_\_\_\_. *A peste*. Trad. Valery Rumjanek, São Paulo: Abril Cultural, 1984.

CASSIRER, Ernest. “A palavra mágica”. In *Linguagem e mito*. 4. ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CERTEAU, Michel. Tecnologias disseminadas: Foucault. In *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 5. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis: Vozes, 2000.

DOUGLAS, Mary. Poderes e perigos. In *Pureza e perigo*, trad. Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto, São Paulo: Perspectiva, 1976.



FOUCAULT, Michel. Les corps dociles. In *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

\_\_\_\_\_. Os corpos dóceis, In *Vigiar e punir*. Nascimento da prisão. 22. ed. Trad. Raquel Ramallete, Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *L’ordre du discours*. Éditions Gallimard, 1971.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.



- 
- 
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*, São Paulo: Cultrix, 1989.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Memorial do convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1999.

## SURDEZ, LÍNGUA DE SINAIS E CULTURA

*Denise Costa Menezes\**  
*Marígia Ana de Moura Aguiar\*\**  
*Priscila Gonzaga e Silva\*\**

### Resumo

Os conceitos de Cultura Surda e Comunidade de Surdos vêm sendo utilizados de diversas formas na literatura da área. Alguns autores consideram que os surdos usuários da Língua de Sinais são pessoas biculturais, pois além de fazer parte da cultura dos ouvintes de sua nação, usam socialmente uma língua própria (manual) e, por isso, possuem traços culturais próprios. O objetivo deste texto é provocar reflexões sobre aspectos relacionados a este grupo linguístico minoritário e suas características socioculturais. Mais especificamente, pretende-se discutir o conceito de Cultura Surda e Comunidade de Surdos com base nos pressupostos teóricos documentados na Antropologia e Antropologia Linguística, áreas que tratam esses temas como objeto de estudo científico.

**Palavras-chave:** Surdez – cultura surda – comunidade surda – língua de sinais.

---

\* Graduação em Licenciatura Plena: Fonoaudiologia na UNICAP, Recife-PE; Mestrado: Audiologia Clínica na Universidade da Carolina do Norte (Chapell Hill, NC, USA); Doutorado: Linguística na UFPE-Recife, PE; Profa. na UNICAP desde 2000; Profa. substituta na UFPE (2005-2007). menezesdc@uol.com.br; menezesdc@terra.com.br

\*\* Graduação em Licenciatura Plena: Letras na UNICAP, Recife-PE; Mestrado: Linguística em Georgetown University; Doutorado: Psicolinguística em University of Reading (Inglaterra); Pós-Doutorado em Universidade de Birmingham; Profa. aposentada adjunta: UFPE; Professora adjunta: UNICAP. marigia@hotlink.com.br

\*\*\* Graduação em Licenciatura Plena: Fonoaudiologia na UNICAP, Recife, PE; Especialização: Audiologia Clínica no Instituto Materno Infantil de Pernambuco (IMIP)-Recife, PE (em andamento). priu\_gonzaga@hotmail.com

## Introdução

Os termos Cultura Surda e Comunidade Surda vêm sendo muito utilizados na literatura relacionada a questões do Surdo e da Surdez<sup>1</sup>. Diversos autores afirmam que os Surdos têm cultura própria (GÓES, 1996; MOURA, 2000), pois, além das atividades que realizam em conjunto, utilizam uma língua própria, a Língua de Sinais<sup>2</sup>. De acordo com essa perspectiva, o uso de uma língua diferente da língua oral utilizada no país faz do Surdo um indivíduo com uma maneira diferente de pensar e ver o mundo. O Surdo é então visto como *bicultural*, pois, além de ter cultura própria, compartilha também da cultura dos ouvintes, através de relações sociais e do uso de uma língua em comum, modalidade escrita (SKLIAR, 2000; GÓES, 1996; MOURA, 2000). Neste caso, o Surdo é considerado além de bilíngue, bicultural. Essa perspectiva considera a existência de uma cultura majoritária (a dos ouvintes) e uma cultura minoritária (a dos Surdos), e acredita na influência da primeira sobre a segunda (e não vice-versa).

O conceito de Comunidade Surda referido na literatura está, geralmente, associado aos locais onde os Surdos se encontram, se sentem iguais e realizam eventos sociais. Ser membro dessa comunidade significa identificar-se com os Surdos, compartilhar a experiência de ser Surdo e participar das atividades da comunidade (MOURA, 2000). No entanto, nem sempre esse termo é conceituado dessa forma. Bueno (1998) questiona o conceito de cultura e multiculturalismo utilizado por alguns autores, e menciona que o termo *Comunidade de Surdos* muitas vezes é usado sem grandes preocupações conceituais.

---

<sup>1</sup> O termo Surdez (com S maiúsculo) é utilizado na literatura como representativo de aspectos culturais característicos desta população (GOLDFELD, 1997). Não se refere apenas a uma diminuição na acuidade auditiva.

<sup>2</sup> As Línguas de Sinais possuem todos os níveis linguísticos: fonológico, morfológico, sintático, semântico e pragmático, sendo caracterizada como uma língua natural. São comparáveis, em complexidade e em expressividade, às línguas orais, pois possuem estrutura e regras gramaticais próprias (ALVES, 2002; MOURA 2000; FELIPE, 1988).

[...] ora o conceito *comunidade* se refere à existência concreta de grupos de surdos com interesses comuns, ora serve para designar todo o conjunto de surdos (não se sabe se de uma cidade, um país ou do planeta), ora se confundindo com o conceito de sociedade. (grifo do autor)

Diante da diversidade de sentidos atribuídos ao uso dos termos *cultura e comunidade de Surdos*, percebe-se a importância de um tratamento conceitual dos mesmos. Para isso, é necessário refletir com base na literatura oferecida pela Antropologia e Antropologia Linguística, que tratam desses temas como objeto de estudo científico.

A relação entre cultura e língua é bastante discutida entre antropólogos e linguistas. Na década de sessenta, houve uma mudança de interesse na Antropologia Linguística: além de se investigar o que a linguagem *representa* (referência, denotação), passou-se a investigar também o que a linguagem *faz* (desempenho), ou melhor, seu papel nas interações pessoais. Esta mudança de objetivo provocou um enfoque na organização sociocultural das atividades linguísticas e de como as formas linguísticas estão conectadas com as situações em que são usadas e as pessoas que as usam (indexalidade). O relativismo linguístico conceituado por Boas (DURANTI, 2001) diz que cada língua, enquanto sistema arbitrário, representa uma maneira de categorizar (classificar) o mundo, e as pessoas que a usam enxergam o mundo através dessa categorização. Com base no relativismo linguístico, estudiosos da área afirmam que, através do estudo da língua, é possível entender a cultura de um povo, a maneira como categorizam e entendem o mundo. A língua desenvolve sistemas de classificação que são utilizados por seus usuários à medida que interagem no mundo (funcionalismo linguístico) (DURANTI, 2001). Ainda de acordo com Duranti (2001, p. 17), Hymes expandiu a noção de relatividade linguística, dizendo que, além de nós moldarmos nossa maneira de ver o mundo de acordo com nossa língua, o inverso também é verdadeiro: nossa língua é influenciada por nossa cultura, por nossas práticas culturais. Percebe-se então, que a relação entre língua e cultura é bem ampla. Essa discussão ainda é vigente nessas áreas. Ela se divide em

duas estratégias de estudo: uma, a cultura a partir da língua, e outra, a língua a partir da cultura. Muitos estudos sobre a relatividade linguística vêm da primeira alternativa (DURANTI, 1997).

O objetivo deste texto é provocar reflexões sobre a existência de uma cultura própria do Surdo e os conceitos de *Comunidade Surda* que vêm sendo utilizados em textos científicos. Parte-se de alguns pressupostos literários: 1) Surdos e ouvintes possuem formas diferentes de lidar com situações sociais, e isto deve estar relacionado ao uso de diferentes línguas; 2) A Língua de Sinais Brasileira (LIBRAS) é considerada uma língua natural e legítima, e proporciona o desenvolvimento intelectual, educacional e emocional do indivíduo Surdo, assim como a formação de sua identidade própria e viabilização de interações sociais especialmente em uma comunidade específica. Esses aspectos já foram amplamente documentados na literatura (SKLIAR, 2000; GÓES, 1999; MOURA, 2000; ALMEIDA, 2000) e, por isso, serão aqui considerados como ponto de partida para outras reflexões.

Para iniciar, seria interessante levantar alguns questionamentos: 1- Será que o fato do Surdo usar uma língua própria, e por isso se relacionar com o mundo de maneira diferente (pressuposto teórico tido como ponto de partida para as reflexões aqui levantadas), é suficiente para que ele seja considerado como membro de uma cultura *própria*? Ou seria um exemplo de que numa mesma cultura existe diversidade? Ao considerarmos que Surdos possuem cultura própria e diferente da cultura dos ouvintes, não se estaria minimizando aspectos culturais como: valores morais, religiosos, crenças, hábitos, padrões de comportamento em situações diversas, heranças em arte, culinária, vestuário, compartilhados socialmente entre surdos e ouvintes, para enfatizar a língua em uso no conceito de cultura? Uma situação analógica seria considerar pessoas de países diferentes como membros de uma cultura em comum pelo fato de usarem a mesma língua (ex: canadenses e americanos); 2- Com relação ao *biculturalismo*, alguns autores referem que o Surdo é *bicultural* (faz parte da cultura dos Surdos e dos ouvintes de seu país) mesmo sem aprender e fazer uso da língua dos ouvintes (seja na modalidade oral ou escrita), pois vive em contato com os

padrões culturais dos ouvintes (SKLIAR, 2000). Se existe a possibilidade do Surdo ser bicultural e fazer uso apenas *de uma língua* (Língua de Sinais), então poder-se-ia dizer que *não é necessário fazer uso de uma língua para ser integrante de uma cultura?* Seria difícil esgotarmos essa discussão em algumas linhas, e parece pretensioso responder, neste texto, a estas questões. No entanto, é possível que se possa discutir alguns aspectos, e, para isso, seria fundamental resgatar o conceito de cultura.

O conceito de cultura não é dos mais simples. Segundo Duranti (1997), esse conceito deve ser cuidadosamente estudado e discutido quando se deseja entender a maneira como as pessoas se constituem no mundo. Com base em diversos autores da Antropologia, esse autor comenta algumas teorias sobre cultura, dando um enfoque de sua relação com a linguagem. A primeira teoria abordada em seu estudo refere-se ao conceito de cultura enquanto “oposição ao inato”, ao natural. Significa tudo que é transmitido de geração à geração através das ações humanas, geralmente interação face a face e comunicação verbal (língua). Sob essa perspectiva, a cultura não é concebida biologicamente. Observa-se, nesta teoria, o enfoque da transmissão da cultura através da linguagem verbal, mas não se nega a utilização de outras vias de acesso à cultura, como observação, interação face à face, experiências vividas em diversas situações. Nesse sentido, pode-se pensar que indivíduos Surdos que *não* fazem uso da língua majoritária (oral e escrita) utilizada em seu país, também adquirem traços culturais dos ouvintes (população majoritária) através de outras fontes.

A segunda teoria entende cultura como o conhecimento de mundo, a maneira de se relacionar com o mundo, aprendida através da convivência com outros membros da cultura. Esta teoria apresenta uma visão cognitiva da cultura. Um grande teórico dessa perspectiva é Goodenough (*Apud* DURANTI, 1997), que diz que o homem tem que saber no que acreditar para que possa viver de maneira aceitável entre os outros. A cultura não é um fenômeno material e não consiste apenas nas coisas, pessoas, comportamentos, emoções. Consiste também na *organização* de tudo isso. Consiste no modelo de percepção e interpretação que as pessoas têm de tudo isso. Um aspecto dessa teoria, interessante para nossa discussão, é o conceito de conhecimento

partilhado socialmente. Esse conceito refere-se ao fato de que as pessoas de uma mesma cultura não têm o mesmo acesso à informação (conhecimento), e, por isso, podem apresentar diferenças em sua maneira de ver o mundo. Essa teoria leva em consideração que este conhecimento de mundo não se aprende de maneira formal, mas através da observação e experiências vividas. Por isso, esse tipo de conhecimento pode variar de indivíduo para indivíduo. Nesse caso, os membros de uma cultura não necessariamente possuem o mesmo conhecimento ou visão de mundo, como algumas noções de cultura diriam. Pessoas da mesma comunidade (até mesmo de uma mesma família) podem ter diferentes conceitos sobre crenças e práticas culturais, assim como diferentes estratégias de interpretação do mundo. Com base nestes pressupostos teóricos, pode-se inferir que o fato de indivíduos usarem a mesma língua *não quer dizer* que possuem as mesmas crenças religiosas, ou que interpretam da mesma forma uma situação social. Esta visão está de acordo com a visão de *diversidade cultural* de Anthony Wallace (*Apud* DURANTI, 1997), que enxerga a cultura enquanto *organização de uma diversidade*, e que só existe se houver a possibilidade de coexistência de formas diferentes de pensar e interpretar as situações, ou melhor, de ver o mundo. Esse ponto de vista é importante ser considerado nas reflexões propostas nesse texto, pois se trata da existência de diferenças dentro de uma mesma cultura. Pode-se aqui levantar a possibilidade da população de Surdos apresentar diferenças (inerentes a sua forma de categorizar o mundo de acordo com sua língua e suas práticas sociais), mas, ainda assim, fazer parte de uma cultura maior, a mesma dos ouvintes que os cercam, pois essa diversidade, como foi visto aqui, não necessariamente caracteriza a existência de uma cultura própria.

A terceira teoria visitada por Duranti é a abordagem *semiótica* da cultura. Enxerga a cultura enquanto sistema de signos, com propriedades abstratas do pensamento compartilhado por todos os seus membros e adaptado às condições de vida. O *significado* das coisas torna-se possível não apenas através da relação convencional entre signos e significados, mas também através das conexões de aspectos de situações diferentes (indexalidade). As formas comunicativas

(expressões linguísticas, gráficos, gestos, etc) são veículos para práticas culturais. Mais uma vez, percebe-se o enfoque na comunicação verbal entre membros de uma mesma cultura para que esta seja transmitida, no entanto, a possibilidade de transmissão através de outros tipos de comunicação também é fortemente considerada, conduzindo, mais uma vez, a acreditar que a criança Surda, apesar de dominar uma língua própria e apresentar diferenças na forma de construir o mundo, adquire muito de suas crenças, hábitos, valores e comportamentos dos ouvintes com quem convive ao crescer, e que, por isso, pode fazer parte de sua cultura.

A quarta teoria considera que o conceito de cultura está relacionado aos *objetos mediadores*, ou seja, a tudo de concreto (e abstrato) que está ao alcance de uma determinada população. É através da mediação de alguns fatores que estão presentes no mundo que se constrói essa relação indivíduos/mundo, peculiar à cada cultura.

As duas últimas teorias abordadas pelo autor referem-se à cultura enquanto sistema de práticas sociais e enquanto sistema de participação. Ambas conceituam cultura de forma semelhante. Uma, enquanto construção do conhecimento, proveniente de práticas sociais, e outra a partir da afirmação de que toda prática social, assim como ato comunicativo é coletivo, e, conseqüentemente, participativo. A teoria participativa acredita que o mundo se constitui de atos comunicativos e que a linguagem verbal é uma maneira de se entrar nesse mundo e manter relações sociais. De acordo com essa teoria, é através do uso de uma língua que nos tornamos membro de uma comunidade de ideias e práticas culturais. Dessa forma, *o indivíduo se constitui enquanto membro de uma cultura quando consegue participar de interações comunicativas através do uso de uma linguagem verbal*. A situação vista dessa forma, nos leva a considerar que apenas através do uso de uma língua em comum, se pode participar ativamente de práticas socioculturais e construir conhecimento e visão de mundo compatíveis coletivamente. Em outras palavras, apenas através do uso de uma língua em comum se faz parte da mesma cultura, e neste caso, Surdos e ouvintes teriam culturas diferentes.

A essa altura da discussão, percebe-se que algumas teorias levam a se enxergar os Surdos usuários de Língua de Sinais como membros da mesma cultura dos ouvintes de seu país, no entanto, apresentando



diversidades na forma de construção de mundo. Outras teorias consideram que Surdos e ouvintes, ainda que vivam na mesma nação, possuem *culturas* diferentes, pois fazem uso de línguas diversas em suas práticas e relações sociais, fazendo-os *participar* de forma diferenciada na construção de seus valores culturais. Diante desse impasse ideológico, vale a pena questionar se o fato de indivíduos participarem ativamente em práticas sociais em comum, através do uso de uma mesma língua, compartilhando padrões e formas de lidar com as situações rotineiras, realmente os caracterizam como membros de uma mesma cultura (como sugerido nas duas últimas teorias), ou apenas como membros de uma *comunidade de fala*. Veja-se, então, o que significa *comunidade de fala* (ou comunidade linguística).

O conceito de *comunidade de fala* é oferecido por Hymes (1962) para categorizar indivíduos que através do uso de uma mesma língua compartilham de práticas socioculturais em comum. O autor afirma que, para um indivíduo tornar-se membro de uma comunidade de fala, ele deve saber *o que* dizer, *como* dizer e *quando* dizer. Ou seja, deve saber o momento certo de falar e de ficar em silêncio, o que fazer para se demonstrar educado, como e quando é indicado oferecer ou pedir ajuda, como se faz para se pronunciar de maneira calma, surpresa, interessada, preocupada (DURANTI, 1997). Esta habilidade do indivíduo em saber usar a língua socialmente, é denominada por Hymes de *competência comunicativa*. Ao dar um enfoque antropológico, o autor ampliou o conceito de competência linguística de Chomsky (*Apud* DURANTI, 1997) que define *competência linguística* como a habilidade do indivíduo em saber usar as regras linguísticas de maneira adequada (não enfatiza aspectos socioculturais).

O conceito de comunidade de fala assemelha-se ao conceito de *Comunidade de Surdos* comentados por alguns teóricos sobre a Surdez. Skliar (2000, p. 141) refere que a Comunidade Surda se define “pelo uso comum da língua de sinais, os sentimentos de identidade grupal”. Para este autor, a Língua de Sinais constitui o elemento de identificação do Surdo, e constituir-se em comunidade significa compartilhar e conhecer *os usos e normas* desta língua.

O termo *comunidade de surdos* é entendido, então, como um grupo de pessoas que compartilham das mesmas formas de comunicação para interagir socialmente, e, por isso, comunga de traços culturais específicos. A acuidade auditiva (ou a falta de) não é vista como condição classificatória dos membros da comunidade. Ao contrário, indivíduos ouvintes que fazem parte da vida diária dos surdos, que utilizam a Língua de Sinais e participam de suas atividades culturais, seja em família, instituições educacionais ou sociais dos surdos, serão considerados participantes da comunidade surda. A LIBRAS é a língua de sinais oficial no Brasil e amplamente utilizada em comunidades de surdos no país. É considerada uma língua natural<sup>3</sup> cuja aquisição, por parte dos surdos, ocorre de forma espontânea, assim como os ouvintes aprendem a língua oral (fala). Possui características próprias, utilizando os gestos e expressões faciais como canal de comunicação substituto da vocalização (ALMEIDA, 2000; QUADROS; KARNOPP, 2004).

Assim como qualquer outra língua, a LIBRAS contém variações dialetais de acordo com delimitações geográficas e padrões variados de comunicação. Além disso, dentro de uma mesma região, podem-se encontrar diferenças associadas às diversas comunidades de fala, definidas por aspectos socioculturais. Estudos sobre as variações linguísticas da LIBRAS associadas a diferentes comunidades de surdos são de grande importância para a compreensão sobre o uso desta língua (FERREIRA BRITO, 1995; FELIPE, 1988; QUADROS; KARNOPP, 2004).

No entanto, Bueno (1998) aponta para o fato de que *não se pode pensar que toda a Comunidade Surda é uma única comunidade de fala*. O autor destaca que alguns teóricos caracterizam Surdos e ouvintes como membros de culturas diversas e homogêneas, não considerando o conceito de *diversidade cultural* entre seus membros. Ou seja, não consideram existir qualquer diferença de raça, gênero, cor ou classe social entre os que fazem parte da *cultura Surda ou da cultura ouvinte*.

---

<sup>3</sup> Sobre *língua natural*, entende-se: sistemas linguísticos legítimos, que contêm todos os critérios de uma língua genuína (GOLDFELD, 1997; ALMEIDA, 2000; QUADROS; KARNOPP, 2004).

Dessa forma, o Surdo passa a ter como única característica inerente à sua identidade cultural o fato de ser surdo e usar uma língua manual, e o ouvinte, o fato de não ser surdo e usar uma língua oral (de sua nação). Outras características importantes e inerentes à diversidade cultural não são levadas em consideração em suas análises quando se pretende estudar a “Comunidade de Surdos” ou os “indivíduos Surdos”. Bueno enfatiza a importância de se investigar a diversidade social, educacional e ideológica encontrada entre os Surdos, numa tentativa de se enxergar outras comunidades de fala (formadas por indivíduos Surdos), identificadas por fatores socioculturais de importante análise. Esta sugestão remete à possibilidade da existência de *diversas comunidades de fala dentro da Comunidade Surda*.

Para se entender melhor essa sugestão, é importante refletir sobre o conceito de *padrões de comunicação*. Existem regularidades nos padrões de fala, estudadas mais especificamente por etnógrafos, que caracterizam uma comunidade de fala. Através desses padrões, as pessoas interagem e representam suas atividades sociais e culturais (SAVILLE-TROIKE, 1982). No entanto, é importante ressaltar que isso não quer dizer que a língua usada em uma comunidade é homogênea. A existência de irregularidades linguísticas (heterogeneidade) dentro dessas comunidades é constatada. Os padrões ocorrem em vários níveis de comunicação, de acordo com a idade, raça, gênero, organização social, aspectos geográficos, nível educacional. Apesar de poder ser identificados separadamente, os padrões de fala (padrões de comunicação) se interligam e relacionam dentro de uma mesma cultura, ou até mesmo quando em contato com culturas diferentes. Dessa forma, o fato de se usar a mesma língua não quer dizer que se pertence, necessariamente, à mesma comunidade de fala (SAVILLE-TROIKE, 1982). A definição de uma comunidade pode estar baseada em aspectos etnográficos.



## **Considerações finais**

O objetivo deste texto foi levantar temáticas teóricas que ainda parecem necessitar de maiores discussões na literatura da área. Dessa forma, pretende-se contribuir para o esclarecimento, cada vez maior, de questões relacionadas à população Surda, na intenção de fazer crescer, de maneira científica, um espaço para se discutir e se investigar assuntos importantes pertinentes aos Surdos e à Surdez.

## **Abstract**

The concept of Deaf Culture and Deaf Community are widely used in literature. Some authors consider deaf people as bicultural individuals, because they are part of a nation (with deaf and hearing people) and, they also use a different language from the majority (sign language), with specific cultural behavior in common with their deaf partners. The main purpose of this text is to discuss about social and cultural aspects of this specific group: deaf people. It is also intended in the text to discuss the concept of Deaf Culture and Deaf Community based in theories developed in Anthropology.

**Key-words:** Deaf culture – deaf community – sign language.

## Referências

- ALMEIDA, Elizabeth. *Leitura e surdez: Um estudo com adultos não oralizados*. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.
- ALVES, Viviany. *Produção de textos por adolescentes surdos*. In Dissertação de Mestrado não publicada. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2000.
- BUENO, José G. S. *Surdez, linguagem e cultura*. Campinas: Cad CEDES, 1998, v. 19, n. 46.
- DURANTI, Alessandro. *Linguistic anthropology*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Linguistic anthropology: a reader*. Oxford, Blackwell, 2001.
- FELIPE, Tânia. *O signo gestual-visual e sua estrutura frasal na língua dos sinais dos centros urbanos do Brasil (LSCB)*. Dissertação de Mestrado não publicada. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 1988.
- FERREIRA, L. B. *Por uma gramática de língua de sinais*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- GOÉS, Maria Cecília. *Linguagem, surdez e educação*. Campinas: Autores Associados, 1996.
- GOLDFELD, Márcia. *A criança surda. Linguagem e cognição numa perspectiva sócio-interacionista*. São Paulo: Plexus, 1997.
- HYMES, Dell. *The ethnography of speaking*. In BLOUNT, Bent (ed). *Language, Culture and Society: a book of readings*. Cambridge: Mass, 1962.
- MOURA, Maria Cecília. *O surdo. Caminhos para uma nova identidade*. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.
- QUADROS, Ronice, M.; KARNOPP, Lodenir, B. *Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos*. São Paulo: Artmed, 2004.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel. *The ethnography of communication. An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1982.
- SKLIAR, Carlos. In: SKLIAR, Carlos (Org.) *Educação e exclusão. Abordagens sócio-antropológicas em educação especial*. Mediação, 2000.

## A INFERÊNCIA E A COERÊNCIA EM LÍNGUA PORTUGUESA

*Edjôfre Coelho de Oliveira\**

### **Resumo**

O domínio da linguagem, como atividade discursiva e cognitiva, e o domínio da língua como sistema simbólico utilizado por uma comunidade linguística são condições de exercício de cidadania plena. Através da linguagem homens e mulheres se comunicam, têm acesso à informações, expressam e defendem pontos de vistas, partilham ou constroem visões de mundo, produzem cultura. Aprender a ler não é só uma das maiores experiências da vida escolar como uma vivência única para todo ser humano. Ao dominar a leitura, abrimos a possibilidade de adquirir conhecimentos, desenvolver raciocínios, participar ativamente da vida social, alargar a visão de mundo, do outro e de si mesmo.

**Palavras-chave:** Linguagem – leitura – conhecimentos.

---

\* Edjôfre Coelho de Oliveira é licenciado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI, especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará – UFPA, em Docência do Ensino Superior pela Universidade Cândido Mendes – UCAM, em Psicopedagogia Clínico-Institucional pelo Instituto Superior de Educação e Cultura Ulisses Boyd – ISECUB. É professor efetivo da rede estadual de educação do Estado do Piauí e professor substituto da UESPI. [edjofrecoelho@bol.com.br](mailto:edjofrecoelho@bol.com.br)

Toda língua é um patrimônio cultural, um bem coletivo. A maneira como paulatinamente nos apropriamos dela – com a mediação da família, dos amigos, da escola, dos meios de comunicação e de tantos outros agentes – determina, em grande medida, os usos que dela fazemos nas mais diversas práticas sociais de que participamos cotidianamente.

De acordo com Brito *et al* (2001), no ensino tradicional da Língua Portuguesa, talvez se ignorasse o fato de que a comunicação depende de certo grau de redundância e clareza, e que esse grau é variável, em função de “pistas” sonoras, visuais, gestuais e referenciais presentes no texto. Na comunicação oral, por exemplo, organizada por elementos constitutivos diferentes da escrita, a clareza se consegue por meio da adequação à situação conversacional, porque o falante interage diretamente com seu interlocutor. Já na comunicação escrita, por não envolver fisicamente o interlocutor, a clareza e a eficácia dependem de sutilezas estruturais, gramaticais e estilísticas. Em termos práticos, podemos dizer que a exigência do leitor e do produtor de textos em língua materna e a exigência do nível de conhecimento da gramática em situação de uso torna-se hoje cada vez maior, pois resulta da demanda de um ensino da língua mais comprometido com o cidadão.

De acordo com os PCN, até a década de 60, o ensino de Língua Portuguesa não apresentou problema quanto ao ensino da norma culta, uma vez que a população que frequentava a escola era de prestígio social e, portanto, tinha já familiaridade com a variedade linguística padrão. Identifica-se também que o ensino estava baseado praticamente no domínio da metalinguagem, o que, na realidade, não satisfazia o domínio da competência do usuário da língua, pois era uma metodologia que valorizava a memorização de conceitos.

Hoje, a proposta dos Parâmetros Curriculares Nacionais revela que o ensino da língua materna deve ser norteado por uma nova direção, cabendo à escola mostrar ao aluno como utilizar a linguagem oral ou escrita nas variadas situações comunicativas, possibilitando-lhe a percepção de diferentes maneiras de significar o mundo nos diversos discursos produzidos pelas pessoas. A viabilização dessa proposta envolve um trabalho com o texto, de forma contextualizada, com vistas

a promover no aluno a competência textual-discursiva. Sobre essa função da escola, os Parâmetros Curriculares afirmam:

Formar um leitor competente supõe formar alguém que compreende o que lê, que possa aprender a ler também o que não está escrito, identificando elementos implícitos; que estabeleça relações entre o texto que lê e outros textos já lidos [...] (p. 54).

O leitor competente é aquele que pode acessar tanto a informação textual explícita como a implícita, que é capaz de buscar sentidos ocultos nas linhas do texto. No ato do processamento textual, o leitor deverá testar e modificar suas estratégias de leitura de modo que suas hipóteses quanto aos sentidos textuais possam ser confirmadas ou rejeitadas, e é justamente por meio desse autocontrole que o leitor demonstra sua compreensão.

Ao processar o texto, o leitor tem como perspectiva identificar as informações explícitas e captar os elementos implícitos presentes no texto por meio da estratégia de leitura, em especial, a inferência, complementando a informação disponível, por meio dos conhecimentos de mundo e de conhecimentos linguísticos.

O processo de inferência permite que o leitor seja capaz de inferir tanto a informação textual que está na superfície, quanto aquela que está implícita. Sob esse aspecto, podemos mencionar que todo texto, conforme a metáfora do Iceberg de Dascal *apud* Silva (2002, p. 24), assemelha-se a um iceberg, que tem “à flor d’água” uma sequência de elementos linguísticos resultantes das escolhas feitas em todos os níveis seja fonológico, morfossintático, lexical, semântico e pragmático, operados pelo produtor do texto entre as possibilidades que a língua lhe oferece, mas determinadas pela situação comunicativa, pelo gênero textual, pelo contexto sociocognitivo dos interlocutores, o domínio estendido de referência.

Com o desenvolvimento de habilidades de inferência pelos alunos em sala de aula, haverá mais facilidade para que estes possam captar as marcas, as pistas e sinalizações a serem seguidas para que



sejam capazes de encontrar o “local do tesouro”, como bem atesta a metáfora do “Mapa da Mina”. De acordo com esta metáfora, os leitores, comparados a escoteiros, farão a exploração pela floresta (neste caso, o próprio texto) e quanto maior habilidade este “escoteiro” tiver, mais próximo ele deverá chegar ao “tesouro enterrado”. Se por acaso houver qualquer pista falsa (às vezes, colocada com intencionalidade pelo produtor do texto), isso exigirá do leitor a percepção de que está seguindo o caminho errado, e por isso necessitará reformular suas hipóteses, conforme Koch *apud* Silva (2002).

Alguns textos requerem mais habilidades para resolução de problemas do que outros, pois nem todas as produções e hipóteses do leitor são verificadas durante a leitura, principalmente em se tratando de textos cujos significados não estão claros. Em decorrência disso, o leitor poderá estar errado nas suas previsões, fazendo-se necessária uma atitude de flexibilidade no que se refere ao emprego de estratégias de leituras.

O ensino da Língua Portuguesa tem passado por mudanças nas técnicas e nos métodos adotados. Estamos nos deparando com uma diferente concepção de linguagem que constrói não só uma nova metodologia, como especialmente um novo conteúdo de ensino.

Hoje, as atividades desenvolvidas pelos profissionais da área não devem privilegiar nem a metalinguagem, isto é, o que se fala sobre a língua, nem a abordagem descritiva, a fim de que se tenha um ensino mais comprometido com a formação de leitores e escritores competentes, que tenham um olhar crítico, que possam fazer descobertas, ir além do que está em sua volta, construindo opiniões e modificando a sua própria realidade.

Assim, a linguagem é o instrumento indispensável para o cumprimento desse papel, pois ela não é apenas uma forma de representação do mundo, mas também de ação sobre o mundo e sobre o outro. Ela não se caracteriza como atividade individual desvinculada das práticas sociais. Pelo contrário, é importante considerar que este instrumento é uma forma de interação em que os sujeitos se relacionam um com os outros, com determinada intenção de modificar o comportamento de seu interlocutor.

Quando falamos em interação, não podemos deixar de mencionar a concepção de Vygotsky (1988), que defende o princípio de que a linguagem é uma atividade social realizada com objetivo de atender a determinado fim. De acordo com sua concepção, as atividades linguísticas são compostas por enunciados, que são produzidos com determinada intenção, sob certas condições necessárias para o alcance do objetivo almejado, havendo consequências decorrentes da realização do objetivo.

Para que um locutor consiga atingir seus objetivos, cabe a ele assegurar ao seu interlocutor as condições necessárias para que este seja capaz de reconhecer a intenção deste locutor, aceite realizar o objetivo pretendido, ou melhor, concorde em demonstrar a reação ou comportamento visado pelo próprio locutor. Assim, Vygotsky pretende demonstrar a reação de que ouvinte/leitor não são receptores passivos, mas há sempre uma interação entre eles, de modo que cada um pode atuar sobre o material linguístico de que dispõe, para em seguida construir um sentido, uma leitura do texto a ser interpretado, conforme Vygotsky *apud* Koch (1992, p. 24, 25).

Considerando que os indivíduos se comunicam por meio de textos, então é necessário que os sujeitos tenham consciência da existência do maior número de recursos e estratégias linguísticas e saibam usá-los de forma adequada, a fim de produzir textos a serem utilizados em situações específicas de interação comunicativa. E a essa capacidade se denomina competência comunicativa, tendo em vista que o sujeito terá condições de saber fazer ou distinguir construções e usos que podem ser considerados como valor estético, conforme Travaglia (PCN, p. 26).

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais, “todo texto se organiza dentro de determinado gênero em função das intenções comunicativas, como parte das condições de produção dos discursos, as quais geram usos sociais que os determinam”. Nessa perspectiva, os gêneros textuais são definidos na ótica de Bakhtin *apud* Marchuschi (2002) como enunciados considerados padrão, que são utilizados pelos usuários para se comunicarem e que são marcados pelos aspectos específicos de seu meio. Em outras palavras, o usuário

não recriará a forma e o conteúdo do seu discurso no ato de sua comunicação, pois há enunciados considerados estáveis e que são utilizados em determinadas situações, e a esses enunciados, Bakhtin denominou de gêneros.

Em virtude do conhecimento que se dispõe sobre a diversidade dos gêneros textuais, é importante salientar o quanto é relevante que as escolas tenham preocupação em repassar esse conhecimento aos estudantes, tendo em vista que, para o ensino de Língua Portuguesa ter eficácia é necessário, sobretudo, enfocá-lo numa perspectiva voltada para a unidade básica textual, levando em consideração que de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais, “As escolas representam o único espaço que pode proporcionar aos alunos acesso a textos escritos, textos estes que se convertam em modelos para produção.” (PCN, 1999, p. 25)

Segundo Bentes (2004), “o domínio dos diferentes gêneros contribui para que o aluno seja o legítimo dono de sua fala, podendo ocupar, com maior consciência, os diferentes lugares a partir dos quais pode falar e escrever”. Os gêneros também proporcionam ao aluno a capacidade de reproduzi-los por meio de exercício de práticas de linguagem efetivadas nas escolas.

Sendo assim, é indispensável o ensino de gêneros nas instituições escolares, tendo em vista que a educação escolar é a principal responsável pelo ensino da produção de textos orais e escritos em nossa sociedade.

Os sujeitos da comunicação, durante as relações cotidianas e institucionais, estão sempre interpretando a fala dos outros indivíduos, buscando sentidos nos gestos, nas expressões corporais, analisando os contextos comunicacionais, refletindo sobre eles. Em resumo, as pessoas, dentro ou fora das escolas estão todo o tempo executando o processo de leitura. Essa leitura de mundo constitui o ponto de partida para o desenvolvimento de práticas significativas de leitura nas escolas, como bem atestou Bentes (2004) em *Linguagem – prática de leitura e escrita*.

Desse modo, quando um indivíduo se depara com os textos escritos, ele já é considerado um leitor. E a habilidade de leitura, de produção de texto e de análise linguística estão intimamente relacionadas

entre si, uma vez que as atividades de leitura condicionam cada vez mais a formação de leitores eficientes e, por conseguinte, a formação de escritores competentes, já que para produzir bons textos é necessário haver práticas frequentes de leitura. E a análise linguística, por sua vez, necessita de prática concomitante dessas duas atividades, como afirmam os Parâmetros Curriculares Nacionais (1998, 87):

São situações em que as atividades de escrita, leitura e produção de textos orais e escritos, bem como as de análise linguísticas se interrelacionam de forma contextualizadas, pois quase sempre envolvem tarefas que articulam em diferentes práticas, nas quais faz sentido, por exemplo, ler para escrever, escrever para ler.

Nesse aspecto, um bom leitor será aquele que abstrai não somente o sentido literal, mas que vai muito além do que está explícito no texto. Por sua vez, o escritor competente é aquele que sabe elaborar qualquer composição obedecendo à superestrutura do texto, reconhecendo as diversidades dos gêneros textuais e a situação interativa, de modo crítico, avaliativo, levando qualquer um a partilhar de suas opiniões.

É preciso considerar que há uma diversidade de gêneros e que eles organizam a nossa fala para que a comunicação possa ocorrer e que a linguagem desses gêneros textuais visa atender cada vez mais a novos propósitos comunicativos, pois, conforme Backhtin *apud* Bentes (2002, p. 30), todo gênero textual é produzido em função de uma determinada realidade. Isso é o que ocorre, por exemplo, nos gêneros publicitários, que têm como objetivo convencer o consumidor a comprar determinado produto por meio de sua mensagem, que, para surtir resultados positivos e convincentes, deve cumprir sua função de comunicar e informar, levando em consideração aspectos como: causar impacto, despertar interesse, despertar desejo de possuir o produto ou serviço, levar a credibilidade e, finalmente, levar a comprar o produto.

A inferência é a operação pela qual, fazendo uso de seu conhecimento de mundo, o receptor de um texto estabelece uma relação

implícita entre dois elementos (em geral, frases ou trechos) desse texto que ele procura compreender e interpretar.

Com o desenvolvimento de habilidades de inferência pelos alunos em sala de aula, haverá mais facilidade para que estes possam captar as marcas, as pistas e sinalizações a serem seguidas para que sejam capazes de encontrar o real significado do enunciado.

O domínio das estratégias de leitura decorre de uma prática viva do ato de ler, de um lado vivenciando os diferentes modos de ler existentes nas práticas sociais; de outro, respondendo aos diferentes propósitos de quem lê. Quem lê está em contato com quem escreveu o texto, com as ideias de uma ou de várias pessoas. E recorre às próprias ideias para conferir o que conhece sobre um assunto, para criticar ou concordar com o autor. Portanto, a leitura só desperta interesse quando interage com o leitor, quando faz sentido e traz conceitos que se articulam com as informações que já se tem.

As competências e habilidades propostas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais permitem inferir que o ensino de Língua Portuguesa, hoje, busca desenvolver no aluno seu potencial crítico, sua percepção das múltiplas possibilidades de expressão linguística, sua capacitação como leitor efetivo dos mais diversos textos representativos de nossa cultura. Para além da memorização mecânica de regras gramaticais ou das características de determinado movimento literário, o aluno deve ter meios para ampliar e articular conhecimentos e competências que possam ser mobilizadas nas inúmeras situações de uso da língua com que se depara na família, entre amigos, na escola, no mundo do trabalho.

Os textos são a concretização dos discursos proferidos nas mais variadas situações cotidianas. O ensino e a aprendizagem de uma língua não podem abrir mão dos textos, pois estes, ao revelarem usos da língua e levarem a reflexões, contribuem para a criação de competências e habilidades específicas.

Muito mais do que um conjunto de orações ou frases, os textos estão impregnados de visões de mundo proporcionadas pela cultura e resultam, necessariamente, das escolhas e combinações feitas no

complexo universo que é uma língua. Os textos orais e escritos mostram de forma concreta o universo de seu autor: o que ele pensa, como pensa, como expressa esse pensamento, que diálogos trava com outros textos de outros interlocutores. O desenvolvimento das competências interativa, textual e gramatical não se dá de forma isolada, mas pressupõe um processo de realimentação constante.

Koch e Travaglia (2005) evidenciam que a coerência de um texto se estabelece na dependência de uma multiplicidade de fatores, o que inclusive levou a uma abordagem multidisciplinar dessa mesma coerência. Uma vez que ela passou a ser vista como um princípio de interpretabilidade do texto, tudo o que afeta (auxilia, possibilita ou dificulta, impede) essa interpretação do texto tem a ver com o estabelecimento da coerência.

Um dos fatores importantes para a compreensão e o estabelecimento da coerência de um texto, ligado ao conhecimento de mundo, são as inferências. Basicamente se entende por inferência aquilo que se usa para estabelecer uma relação, não explícita no texto, entre dois elementos desse texto.

Beaugrande e Dressler (1981 *apud* Koch e Travaglia 2005) dizem que inferência é a operação que consiste em suprir conceitos e relações razoáveis para preencher lacunas (vazios) e discontinuidades em um mundo textual. Para eles, o inferenciamento busca, pois, sempre resolver um problema de continuidade de sentido.

Para Brown e Yule (1983), inferências são conexões que as pessoas fazem quando tentam alcançar uma interpretação do que lêem ou ouvem, isto é, é o processo através do qual o leitor (ou ouvinte) consegue captar, a partir do significado literal do que é escrito ou dito, o que o escritor (falante) pretendia veicular. A inferência é sempre vista como uma “assunção ligadora”, isto é, que estabelece uma relação entre duas ideias do discurso.

Evidentemente, as inferências surgem de uma necessidade e do conhecimento de mundo do leitor ou ouvinte. Charolles (1987a *apud* Koch e Travaglia 2005) diz que o processo de interpretação é comandado pelo princípio da coerência, que leva aquele que interpreta

o texto a construir relações que não estão expressas nos dados do texto; estas relações são as inferências que podem ser ou não linguisticamente fundadas.

Beaugrande e Dressler (1981, p. 102 *apud* Koch e Travaglia, 2005) apresentam objeções ao uso das inferências na explicação do processo de compreensão de textos ou como parte do modelo que representaria esse processo por duas razões: primeiro, porque as inferências admitidas neste processo seriam escolhidas arbitrariamente e, segundo, porque as inferências admitidas são poucas, uma vez que os usuários podem fazer muitas outras.

Por exemplo, no enunciado *Paulo comprou um Kadett novinho em folha* as inferências que podem externar dessa oração são: Paulo tem um carro; Paulo tinha recursos para comprar um carro; Paulo é rico; Paulo é melhor companhia que você, entre outras.

Sempre se podem fazer muitas inferências a partir dos elementos de um texto. É preciso lembrar que, frequentemente, o produtor do texto deseja que as inferências não sejam limitáveis, que o texto abra muitas linhas de possíveis inferências. É o caso do texto dúbio (como muitas falas políticas e textos de humor e propaganda) ou polissêmico (como na literatura).

## Abstract

The domain of the language, as discursive and cognitive activity, and the domain of the language as symbolic system used by a community linguistics are conditions of exercise of full citizenship. Through the language men and women communicate, they have access to information, they express and they defend points of views, they share or they build world visions, they produce culture. To learn to read is not only one of the largest experiences of the school life as an only existence for every human being. When dominating the reading, we opened the possibility to acquire knowledge, to develop reasonings, to participate actively of the social life, to enlarge the world vision, of the other and of himself.

**Key-words:** Language – reading – knowledge.

## Referências

- BAGNO, Marcos (Org.) *Linguística da norma*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Brasília: MEC, Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2002. 244p.
- BRITO, Eliana Vianna *et al.* *PCN de língua portuguesa: a prática em sala de aula*. São Paulo: Arte & Ciência. 2001.
- FREIRE, Paulo. *Conscientização*. São Paulo: Moraes, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Moderna, 2003.
- GADOTTI, Moacir. *Educação e poder: introdução à pedagogia do conflito*. São Paulo: Cortez, 1984.
- GERALDI, João Wanderley. (Org.) *O texto na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- HOFMANN, Jussara Maria Lerch. *Avaliação: mito e desafio – uma perspectiva construtivista*. 32. ed. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; SILVA, Maria Cecília de Sousa e. *Linguística aplicada ao português: morfologia*. 15. ed. São Paulo: Cortez, 2005.



\_\_\_\_\_. FÁVERO, Leonor Lopes. *Linguística textual: introdução*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_. TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2005.



LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MARCHURCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.) *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

NOVA ESCOLA. São Paulo: Abril, ano 18, n. 160, mar. 2003. p. 48-51.

PRESTES, Maria Luci de Mesquita. *Leitura e [re]escritura de textos – subsídios teóricos e práticos para o seu ensino*. 4. ed. Catanduva, SP: Rêspel, 2001.

VIGOTSKY, L. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.



LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: A POESIA DE  
SOLANO TRINDADE E A RECONSTRUÇÃO DA  
MEMÓRIA IDENTITÁRIA ALÉM DO LIMIAR DA  
“PORTA DO NÃO RETORNO”

*Elio Ferreira\**

**Resumo**

A poesia afro-brasileira é um canto de reconstrução da memória coletiva e autobiográfica da Diáspora africana. Solano Trindade forja as vozes do passado ao presente a protagonizarem a construção de identidades presentes e futuras além do limiar da “Porta do Não Retorno”. Tal escritura evoca, sob o ritmo dos tambores, as narrativas de experiência, contos e canções em travessia, num diálogo de relação com os ritmos musicais negros. A narrativa de persuasão é outro ponto-chave dessa poética que chama a atenção do leitor para a condição humana da Diáspora.

**Palavras-chave:** Poesia afro-brasileira – Memória – “Porta do Não Retorno”.

---

\*Professor da Universidade Estadual do Piauí-UESPI.

## Navio Negreiro

*Lá vem o navio negreiro  
Lá vem ele sobre o mar  
Lá vem o navio negreiro  
Vamos minha gente olhar...*

*Lá vem o navio negreiro  
Por água brasileira  
Lá vem o navio negreiro  
Trazendo carga humana...*

*Lá vem o navio negreiro  
Cheio de melancolia  
Lá vem o navio negreiro  
Cheinho de poesia...*

*Lá vem o navio negreiro  
Com carga de resistência  
Lá vem o navio negreiro  
Cheinho de inteligência...*

(Solano Trindade, 1961: p. 44)

### **A metáfora do navio negreiro, narrativas escravas e autobiográficas da escravidão**

O poema “Navio negreiro” evoca o ritmo dos tambores. É um canto de refundação. Anuncia a chegada dos africanos nas terras do Brasil. A narrativa de persuasão caracteriza a escrita poética de Solano Trindade, que chama a atenção do leitor para a história e a condição humana do africano escravizado no Brasil. Solano incorpora à sua poesia a tradição oral das canções populares de origem africana. O poema é fácil de cantar. O ritmo fluente dos versos curtos, sonoros e musicais privilegia o canto e a declamação através do jogo de palavras, das anáforas e da repetição do verso de chamada: “Lá vem o navio negreiro”, que evoca a resposta do coro das vozes do imaginário coletivo

do mundo negro. Esses cantos e canções contam com o acompanhamento do tambor que representa a tradução dos ritos de fundação mítica transculturados pela Diáspora negra. Quando os escravagistas tentaram silenciar a memória do cativo com a proibição dos tambores nas senzalas, terreiros ou lugares públicos, os negros bateram palmas. Cantaram. Dançaram suas canções sagradas ou profanas. Criaram novas estratégias de representação da memória gestual do corpo, metaforizando o ritmo, o rufar dos tambores ancestrais no próprio corpo negro.

O discurso persuasivo da literatura negra remonta suas origens às cartas e narrativas de escravos – as *slave narratives*, escritas pelos próprios escravos que contam a história de sua vida, horrores e atrocidades da escravidão. Nos Estados Unidos, a publicação do livro *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* (1769), de Olaudah Equiano, deu início a uma série de várias publicações “(autobiografias, lembranças, memórias)”<sup>1</sup>, publicando-se mais de uma centena de obras desse gênero narrativo (MORRISON, 1987, p. 103-4). Entre outras, uma das autobiografias mais representativas desse período é *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845), de Frederick Douglass. Este livro foi fonte inspiradora de romances abolicionistas que ganharam fama em todo o mundo, como *A Cabana do Pai Tomás* (*Uncle Tom’s Cabin* - 1852), da escritora afro-norte-americana Harriet Beecher. A *Narrative* de Douglass abriu os caminhos para sua trajetória como líder militante da abolição da escravatura nos Estados Unidos. Nesse sentido, para esses autores escravos, a história da sua vida é também a história da raça, por mais “pessoal” e “singular” que isso possa parecer. As narrativas autobiográficas são o testemunho dilacerado, a relação de engajamento e solidariedade do escritor escravo ou ex-escravo que deseja mudar o mundo, lutar pela liberdade dos companheiros de infortúnio. Diz Olaudah Equiano: “Eu escrevo este

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. “(autobiographies, recollections, memoirs)” (Toni Morrison. “The Site of Memory.” In: *Inventing the Truth. The Art Craft of Memoir*. Ed. William Zinsser Boston: Houghton Wifflin, 1987, p. 103).

texto para persuadir outras pessoas – você, o leitor, que provavelmente não é negro – que somos seres humanos e merecemos a graça de Deus e ser emancipados imediatamente da escravidão”<sup>2</sup> (Apud MORRISON, 1987, p. 105). A romancista afro-norte-americana, Toni Morrison, afirma que essas narrativas “deram combustível ao fogo dos abolicionistas” no seu país (idem).

No Brasil, a literatura negra é marcada pela forte presença dos estilos da narrativa oral de escravos, cantos e canções populares de origem afro-descendentes, repentistas negros não letrados, mas talentosos, como o escravo Inácio da Catingueira e outros nomes da cultura popular do Nordeste brasileiro. A “Carta” de 1770, escrita pela própria escrava Esperança Garcia, é destinada ao Governador do Piauí, e parece ter sido uma das primeiras narrativas escravas do nosso país, escrita por um cativo. O texto é uma espécie de denúncia/confissão, uma peça raríssima enquanto narrativa autobiográfica do escravo brasileiro, que tenta persuadir o branco dos erros e crueldades da escravidão, denunciando as humilhações, maus-tratos e espancamentos sofridos por ela mesma, Esperança, os filhos e parceiros vítimas da ação perversa do administrador da fazenda Algodões, em Oeiras, no Piauí, a qual pertencera à Coroa de Portugal (MOTT, 1985, p. 106). Isso numa época em que a escola era proibida ao cativo e ensinar o escravizado a ler era um crime expresso por lei. Já o livro *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, professora de Ensino Primário, pode ser considerado o primeiro romance brasileiro de cunho essencialmente abolicionista, assim como uma das primeiras prosas romanescas escritas por uma mulher negra nas Américas a tratar dessa questão. Diferenciando-se de livros como a *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, uma vez que esta obra reproduz os preconceitos e estigmas raciais assimilados da mentalidade escravagista da época. Por conseguinte, no capítulo intitulado “A Preta Susana”, a romancista

---

<sup>2</sup> Tradução nossa. “I write this text to persuade other people – you, the reader, who is probably not black – that we are human beings worthy of God’s grace and the immediate abandonment of slavery.” (Olaudah Equiano, apud Toni Morrison, 1987, p. 105)

maranhense dá voz à velha africana escravizada no Brasil, que conta suas memórias da África: a vida em liberdade, a dor da separação da filha, do marido e entes queridos. Partindo da perspectiva da memória histórica, a personagem lembra o episódio traumático da sua captura a caminho das plantações de cereais, as cenas de morte e violência durante a travessia dos horrores no porão do negreiro, como também os maus-tratos dos senhores de escravo que açoitavam os negros por motivos banais.

A narrativa autobiográfica é um estilo que continua sendo cultivado por escritores e escritoras da América Negra através de livros de memória e diários, como *O imenso mar* (1940), memórias do poeta norte-americano Langston Hughes; *Quarto de despejo, diário de uma favelada* (1960), da brasileira Carolina Maria de Jesus; *Esmeralda, porque não dancei* (2001), de Esmeralda do Carmo Ortiz, que conta a história da sua própria vida como menina de rua na cidade de São Paulo; Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo, cuja narrativa se articula basicamente a partir de episódios do presente e da memória pessoal da protagonista Ponciá, que migra do campo para a cidade grande e ali vivencia experiências adversas na condição de mulher, negra e pobre.

Retomando o poema, o apelo de Solano Trindade traz o “Navio negreiro” à superfície da história do negro, que foi mal contada e escamoteada pelo regime colonialista. A nau se aproxima, flutua sobre as águas. Vem de um lugar distante, do outro lado do mundo. Supomos que o negreiro venha trazendo duzentos infelizes a bordo. Estão acorrentados uns aos outros em porões superlotados, imundos, fétidos, exíguos que subjagam os nossos ancestrais a permanecerem deitados a maior parte da viagem, que dura de quarenta dias a dois meses ou mais para completar a travessia do Atlântico. O infortúnio fez milhões de africanos das mais diversas línguas, etnias e grupos étnicos conviverem harmoniosamente entre si para se fundirem na “autocriação” da Diáspora no Novo Mundo. Em *A enxada e a lança*, o poeta e historiador Alberto da Costa e Silva afirma que na África, antes da chegada dos portugueses, havia cerca de 1.250 línguas diferentes. Esse número chegaria a 2.050. Se for adotado, no entanto, “um critério em que se tenha por idiomas distintos aqueles que seus falantes assim o considerem – como sucede na Europa com o sueco, o dinamarquês e o norueguês” (SILVA, 1996, p. 38).

A metáfora do “Navio negreiro”, de Solano, traduz a sensação de estar em suspense no *entre-mar*, ancorado na fronteira de um “lugar flutuante”, onde por cerca de quatrocentos anos fomos escravizados e estamos tentando aportar e pertencer de fato a esse território. No dizer de Dionne Brand: alguém tinha a ideia de que algum ser tinha que ser apagado e outro cultivado. Nem nossos sonhos estavam livres desse conflito. Nós flutuávamos numa ilha imaginária, imaginando um “Continente Negro” (BRAND, 2002, p. 17).<sup>3</sup>

Assim, no poema acima, o verso inicial “Lá vem o navio negreiro” simboliza o coro das vozes afro-descendentes, entremeados nos dezesseis versos, imprimindo uma atmosfera sonora e musical à narração. Solano *negraliza* o pregão poético na evocação dos fragmentos da memória histórica de milhões de africanos, que atravessaram a “Porta do Não Retorno” na direção da Diáspora negra no Brasil. A narração segue, projeta a imagem da nau marítima flutuando sobre as águas do oceano, a certa distância da margem.

As quadras da poesia “Navio negreiro” incorporam a missão humanista e humanizadora da poesia da Diáspora, quando o escritor negro “tenta escrever a sua história” (FIGUEIREDO, p. 99) a partir da chegada dos antepassados africanos a bordo do negreiro para viver num mundo diferente do seu mundo, na condição de cativo e proibido do regresso à terra de origem. Édouard Glissant fala do papel que deve ser assumido pelo escritor afro-descendente das Antilhas em relação a essa memória ancestral: “Como a memória histórica foi muito frequentemente rasurada, o escritor antilhano deve “escavar” essa memória, a partir de vestígios às vezes latentes que ele assinalou no real” (GLISSANT, apud FIGUEIREDO, 1998, p. 99).

A poesia de Solano Trindade tenta garimpar os fragmentos dessa memória histórica “rasurada”. Em “Navio negreiro”, a memória narrativa redimensiona a noção de “tarefa do escritor” (FIGUEIREDO,

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. “One had the sense that some being had to be erased and some being had to be cultivated. Even our dreams were not free of this conflict. We floated on an imaginary island imagining a “Dark Continent” (DIONNE BRAND, 2002, p. 17).

p. 99) da Diáspora para dar uma significação mais humana, valorativa e mesmo humanista à presença do negro na refundação das Américas. A memória dos nossos ancestrais é um quebra-cabeça. As peças do jogo foram lançadas no rio de uma história fragmentada, obliterada pelo discurso do colonizador. Em outras palavras, o poeta afro-descendente mergulha nas águas profundas desse rio da memória, junta pouco a pouco e cuidadosamente as peças submersas no leito do rio, engendrando na forja e bigorna da oficina o laborioso ofício de refundir o elo da memória, que se rompeu em pedaços no curso da escravidão, na travessia dos mares, na “Porta do Não Retorno”. Esse comércio de seres humanos desestruturou sistematicamente a vida de milhões de africanos, afetando a língua, a cultura, a religiosidade, os valores e formas de organização social dos povos sequestrados.

Uma porta fantasma se fechava definitiva e ruidosamente na saída do africano da sua terra de origem, simbolizando a ruína desse homem que, em seguida, era embarcado no navio negreiro na direção do Novo Mundo, de onde jamais regressaria à terra natal ou lhe seriam devolvidas a alegria e a pureza da vida de antes. A afro-canadense Dionne Brand diz que a porta é “real”, imaginária e imaginada por ser uma metáfora do condenado ao degredo, ao cativo além-mar. E ter existido de fato “em castelos escravos de Gana ou Ilha de Goré” (idem, 2000, p. 25).<sup>4</sup>

A porta é um lugar, real, imaginário ou imaginado. Como são as ilhas e os continentes negros. Este é um lugar que existe ou existiu. A porta de passagem dos africanos que foram capturados, carregados em navios na direção do Novo Mundo. Essa foi a porta de um milhão de saídas multiplicadas. Esta é uma porta, que muitos de nós desejamos que nunca tivesse existido. É uma porta que torna a palavra *porta* impossível e perigosa, astuciosa e desagradável (BRAND, 2002, p. 19).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Tradução nossa. “... at slave castles in Ghana or Gorée Island.” (Dionne Brand, 2002, p.25).

<sup>5</sup> Tradução nossa. “The door is a place, real, imaginary and imagined. As islands and dark continents are. It is a place which exists or existed. The door out of which



Solano Trindade engendra um caminho de volta à memória histórica, reinventa um desvio além da “Porta do Não Retorno”, quando faz o regresso virtual ao passado ancestral e nos devolve a imagem do africano humanizado na escritura poética. Solano rompe as fronteiras obscuras do passado e do presente. Volta ao porto. Evoca a imagem do navio negreiro, “real, imaginário ou imaginado”, tal qual a porta. Vislumbra-o a distância, aproximando-se. E verseja. Os ancestrais africanos emergem da obscuridade da história. A linguagem do poema é persuasiva. Chama. Insiste. Faz uma apelação histórica à “gente” negra: “Vamos minha gente olhar”, que é também sua gente, para ver o seu “Navio negreiro”. Este “Navio” que faz a enunciação do renascimento de um novo homem negro e de uma nova poesia afro-brasileira, que vão sendo reinventados a partir da refundição da memória trincada da Diáspora no Novo Mundo: “Lá vem o navio negreiro / Cheinho de poesia/ (...) / Com carga de resistência”.

Já na travessia dos mares, essa “resistência” solidária começa a se refundir entre os diferentes povos da África, intermediados pela representação do *Malungo*, nome originado da língua Banto, que significa companheiro ou amigo de viagem.

[Essa] foi a primeira expressão sócio-afetiva a romper a camisa-de-força imposta pelo regime de servidão. A mudança brusca de homem livre a escravizado provocou, sem dúvida, um impacto sobre a personalidade do africano. Ele teve que passar por um processo de auto-reconhecimento até compreender o que se passava em torno dele. A subjugação coletiva moldou a imagem do *Malungo*, o companheiro desventurado de viagem, em que cada um passou a se reconhecer, e despertou assim um sentimento de solidariedade [...] através de uma língua geral, falada entre os povos conquistados. As relações

---

Africans were captured, loaded onto ships heading for the New World. It was the door of a million exits multiplied. It is a door many of us wish never existed. It is a door which makes the word *door* impossible and dangerous, cunning and disagreeable” (DIONNE BRAND, *idem*, p. 19).

de amizade nos mercados brasileiros de venda de escravos, nas senzalas das fazendas de açúcar ou café, e os planos de fuga para os quilombos indicam a permanência do sentimento de colaboração (FERREIRA, 2005, p. 43).

O poema “Navio negreiro” faz um pequeno mapa da memória histórica do africano nas Américas. Os versos de Solano traduzem o sentido da narrativa oral dos antigos ancestrais negros, que transmitiam suas experiências pessoais e coletivas à comunidade tribal. Assim, o poeta negro re-humaniza o africano que se tornara cativo e, portanto, diminuído e inferiorizado na sua humanidade pela escrita dos autores europeus; aqueles considerados clássicos e mesmo os não-europeus que assimilaram a visão do colonizador branco. A *Tempestade*, de Shakespeare, é um desses modelos de obra clássica, que idealiza o autóctone do Novo Mundo, metaforizado no personagem dramático “Caliban, ser disforme e selvagem” (SHAKESPEARE, 1989, p. 915). O autor reproduz a visão do senso comum do colonizador e do Renascimento europeu do final do século XVI e início do XVII, cuja escrita inferioriza e deforma a imagem do colonizado. Motivo pelo qual, fez da *Tempestade* a obra do ocidente mais parodiada pelos autores da *Negritude* antilhana, como Aimé Césaire, e remanescentes.

“Navio negreiro” evoca a memória do negro deportado para as Américas. A saga do africano é contada de modo diferente da história que ouvíamos, sentados no banco das escolas brasileiras, quando éramos crianças. As narrativas da escola me causavam tristeza e pesar. Mas a imagem deformada do escravo “bronco”, “feio”, “dilacerado” ou “indefeso” que sofria horrores, era algo que parecia ter acontecido num lugar imaginário e distante, há milhares de anos. Uma ficção que não me fazia auto-reconhecer como negro. Nem a mim, nem aos meus amigos negros, como descendentes de escravos africanos. Isto nunca se passava por nossa cabeça. Quando criança, não imaginava que fosse descendente de escravos. Nunca ouvia de alguém – teu tataravô veio acorrentado no “Navio negreiro”. Talvez porque os relatos ferissem a nossa auto-estima e contados de uma maneira tal, que não despertavam

a nossa consciência da memória ancestral. As narrativas, as gravuras de um quadro pintado a bico de pena que havia na Igreja matriz da minha cidade natal, que pintavam o “demônio negro” e de chifres, ressoavam de modo negativo e aterrorizador na nossa mente. Essa imagem criada pelo colonizador fazia-nos refém do medo de nós mesmos, de nos vermos refletidos na imagem daquele ser disforme e horrendo, que imaginávamos dando puxões no punho da nossa rede de dormir no meio da escuridão. Seria impossível lembrar o que de fato se passava dentro de nós. Vivenciamos situações confusas e estranhas, quando fomos rejeitados devido a nossa cor, em lugares públicos ou perante nossos colegas. O mundo parecia desabar sobre nossa cabeça, como naquele poema: “Incidente em Baltimore”, de Countee Cullen.<sup>6</sup> O mundo em que vivíamos era duplicado em dois ou mais lugares. Um lugar nos acolhia como seu e nos sentíamos seguros. O outro nos intimidava, repelia-nos. A Diáspora representa uma espécie de lugar e “não-lugar” para nós.

Retornando aos versos de “Navio negreiro”, Solano tenta refundir as trincaduras da memória em suspense. O navio flutua sobre as águas do oceano, como se fosse a imagem de uma nave desgarrada de um planeta distante, que vai ancorar num território de fronteiras desconhecidas. O narrador saúda o negreiro, sem aludir a qualquer episódio da travessia marítima. A narração é circular e se dá em forma de espiral, quando o verso-refrão evoca um novo verso. Este completa a fotografia do negreiro e da paisagem e vai revelando a cada passo o universo interior e surpreendente do navio negreiro. A história é contada a partir do trânsito de chegada, quando a nau se encontra à vista da terra, o que nos transmite a ideia de alguma coisa incompleta, que se perdeu na travessia, num espaço vacante da memória. A metáfora do “Navio negreiro” aponta para a Diáspora em abismo, quando os africanos são separados dos parentes e deserdados da memória tribal, como a religião, a língua, a cultura e outros valores que o caracterizavam

---

<sup>6</sup> Importante poeta do Harlem Renaissance. Movimento artístico e literário dos negros dos Estados Unidos da década de 20/30.

como um povo ou civilização. Ao falar da migração nas Américas, Édouard Glissant avalia a condição de desvantagem dos negros em relação aos outros migrantes.

[...], os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua (GLISSANT, 2005, p. 19).

No poema “Congo”, Solano tenta refazer o caminho de volta à África pela “Porta do Não Retorno”. A busca da memória perdida tem algo de particular e coletivo para esse *griot*<sup>7</sup> da Diáspora, que procura guardar na sua mente a imagem-lembrança do lugar de origem dos ancestrais, ainda viva nas canções do velho africano, embora o caráter fragmentado da narração não ofereça quase nada de concreto sobre o passado dos africanos antes da travessia. Dionne Brand faz alusão a esses fragmentos de história e à memória oral daqueles descendentes de africanos que atravessaram a porta (2002, p. 19). A escritora afirma que: “Qualquer ato de relembração é importante, até mesmo olhares de desânimo e desconforto. Qualquer fragmento de um sonho é uma evidência” (idem).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Termo do vocábulo franco-africano, criado na época colonial, para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes às quais, em geral, está a serviço. Presente sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas: *dyéli* ou *diali*, entre os Bambaras e Mandingas; *guéséré*, entre os Saracolês; *wambabé*, entre os Peúles; *aouloubé*, entre os Tucolores; e *guéwel* (do árabe qawwal), entre os Uolofes” (Nei Lopes. *Diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 310).

<sup>8</sup> Tradução nossa. “Any act of recollection is important, even looks of dismay and discomfort. Any wisp of a dream is evidence” (Dionne Brand, id., p. 19).

## O curso da memória autobiográfica e coletiva na escrita afro-descendente

Congo

*Pingo de chuva  
que pinga  
que pinga  
pinga de leve  
no meu coração.  
Pingo de chuva  
tu lembras a canção  
que um preto cansado  
cantou para mim  
pingo de chuva,  
a canção é assim.*

*Congo meu Congo  
aonde nasci  
jamais voltarei  
disto bem sei  
Congo meu Congo  
aonde nasci...*

(Trindade, 1961, p. 45)

“Congo” relembra o lugar do impossível retorno, o espaço geográfico e a memória ancestral borrada pelo abismo do *entre-mar*. Esse lugar reflete a imagem de um espelho quebrado, cujos pedaços precisam ser reconstituídos. Reflete a imagem de uma história fraturada e cheia de lacunas. Daí a narração entremeada de esquecimentos, com os relatos breves de uma poesia que deseja minar o território das “imagens-lembranças” (BERGSON, 1999, p. 88) transformadas em cinzas na ultrapassagem da porta para a escravidão nas Américas. A memória que se diz esquecida é algo que existe dentro de nós, escondida na nossa mente, sem sabermos como ela se manifesta na

nossa consciência. Em que parte da nossa consciência ela se aloja? Talvez acorrentada no porão do navio negreiro que há dentro de cada um de nós. Ela fala desse lugar do silêncio. Permanece à espera do escritor da Diáspora e nossos aliados para rompermos o cerco da “Porta do Não Retorno” e desacorrentá-la. Esta memória. Vigilante. Alerta. Pulsa. Estremece como um vulcão que vai entrar em erupção, a qualquer momento, dentro de nós, no nosso corpo. A poesia de Solano pretende refazer esse caminho do Paraíso Perdido.

Em “Congo”, os pingos frios da chuva revivem, no coração do eu-lírico de Solano, a lembrança de uma canção triste, que um velho africano, de voz cansada, cantou para ele, lembrando o Congo distante, que se desfizera numa miragem. O escritor negro faz seu rito de invocação poética à chuva “leve”, que pinga no seu “coração”: “Pingo de chuva / tu te lembrás a canção / que um preto cansado / cantou para mim”. A poética trindadiana revela seu caráter autobiográfico, quando relembra narrativas memorialistas e cantigas entoadas pelos avós. Solano era recifense e neto de escravos africanos. Sua poesia transita no percurso da oralidade e da escrita. Faz uma ponte com a canção popular. Bebe neste rio de diversidades, simplicidade e beleza, sem nenhum complexo ou ressentimento. Orgulha-se dessa herança. Tanto que se sentia envaidecido com a alcunha de “poeta do povo”, “poeta negro”, etc., dada por seus contemporâneos. Solano Trindade ocupa esse lugar de encruzilhadas da estética afro-descendente, mantendo um diálogo substancial com o ritmo, o motivo temático e a oralidade dos cantos, cantigas ou canções entoadas pelos antepassados africanos e seus descendentes em Diáspora. Numa espécie de simbiose emocional e histórica, o poeta negro incorpora à poesia essa melancolia dos avós, o vazio da certeza de nunca mais regressar ao chão de origem, à terra de onde um dia partira no porão do navio negreiro. O Congo é o lugar da lembrança e do sonho ancestral, reinventado no corpo do poema e do poeta negro.

O poema “Congo” incorpora a estética dos cantos populares afro-brasileiros. O lirismo, o ritmo fluente e cantável assinala a oralidade e a repetição ostensiva dos versos curtos, musicais, sonoros, rimando entre si. As vozes do poeta e do ancestral vêm à tona do poema, conscientes de que as pontes, portas e portões de volta à África foram

bruscamente encerrados, desfeitos. Não há possibilidades de regresso ao lugar de origem, ao nome tribal ou da família, ao que se era antes da ultrapassagem da “Porta do Não Retorno”. O sentimento de ausência e tristeza é criado nesse entre-lugar da história flutuante e ambígua da Diáspora negra – o ser e o não-ser, o real e o imaginado.

Mas essa história não é feita unicamente de tristezas, de chorar o que se perdeu na travessia e no Novo Mundo. Aqui, os negros se reinventaram num novo ser negro, fundindo o mito, o imaginário, o que lhes restara dos fragmentos da consciência africana com o novo aprendizado, este adquirido na terra do cativo. Centenas de ritmos e manifestações culturais de origem africana foram recriados a partir de um eixo-aglutinador, de “vestígios” da memória dos nossos ancestrais negros em contato com a paisagem e o aprendizado das Américas. Num relato de experiências pessoais, Dionne Brand (2002, p. 16-17) fala desse nível de consciência desconhecida que habita a memória da Diáspora: “Através da BBC nós havíamos herdado a consciência britânica. Nós também éramos habitados por um *self* desconhecido. O africano. Esta duplicidade era conflituada a todas as horas do dia em que acordávamos até a hora que dormíamos”.<sup>9</sup>

Na Diáspora, as matrizes culturais e religiosas dos africanos entraram em relação com a cultura de outros povos: a indígena, a europeia, a árabe e mais recentemente com outros povos orientais, para resultar na *Negralização* dessas culturas, na diversidade e riqueza da cultura afro-descendente das Américas.

Solano bebe nas nascentes dessa tradição. Faz uma simbiose poética da tradição oral com a tradição escrita. Ele extrapola a função social da *negritude* marxista. A poesia “Sou negro” é a assunção da ancestralidade africana de Solano. O canto narrativo transita nos campos minados de fragmentos da história do negro, sitiando lugares e fronteiras da memória pessoal e coletiva. O poema traça um breve mapa cronológico dos negros na África e no Brasil.

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. “Through the BBC broadcasts we were inhabited by British consciousness. We were also inhabited by an unknown self. The African. This duality was fought every day from the time one woke up to the time one fell asleep (Dionne Brand, *idem*.)

Sou negro

*Sou Negro  
meus avós foram queimados  
pelo sol da África  
minh'alma recebeu o batismo dos tambores  
atabaques, gonguês e agogôs  
Contaram-me que meus avós  
Vieram de Loanda.  
como mercadoria de baixo preço  
plantaram cana pro senhor do engenho novo  
e fundaram o primeiro Maracatu.*

*Depois meu avô brigou como um danado  
nas terras de Zumbi  
Era valente como quê  
Na capoeira ou na faca  
escreveu não leu  
o pau comeu  
Não foi um pai João  
humilde e manso*

*Minha vovó  
não foi de brincadeira  
Na guerra dos Malês<sup>10</sup>  
ela se destacou*

*Na minh'alma ficou  
o samba  
o batuque  
o bamboleio  
e o desejo de libertação...*

(Trindade, 1961, p. 42).

---

<sup>10</sup> Referência ao levante dos Malês em Salvador, ocorrido no ano de 1835. Quando mais de quatrocentos negros escravos e libertos das etnias hauçá, jeje, nagô, tapa e de origens ignoradas, convertidos ao Islamismo, rebelaram-se e dominaram a capital da Bahia durante algumas horas.



A memória autobiográfica e coletiva é um dos trunfos da poesia e da ficção negra contemporânea. O griô<sup>11</sup> da diáspora se situa no lugar de encruzilhada da memória real e imaginada, no limiar de fronteiras e identidades em movimento, quando conta a história da sua vida e das pessoas da sua comunidade, transmitindo um significado mais humano, mítico ou “mágico” à narração através da interferência da sua imaginação ou do imaginário popular durante o processo de criação artística. A memória é o *leitmotiv* da narrativa negra, mas memórias e lembranças nunca poderão ser reconstituídas na sua íntegra. Há imagens-lembranças que se desfazem no silêncio das noites, como alguma coisa que vai sendo arrastada pela correnteza das águas de um rio. Nesse itinerário de errâncias, dependemos da memória individual, das lembranças de outras pessoas, da nossa imaginação ou da reinvenção da memória comunal durante o processo de criação artística. Acerca dessa memória, Toni Morrison esclarece:

Primeiramente, eu devo acreditar em minhas próprias memórias. Eu devo também depender das lembranças de outros. Por isso, a memória pesa muito no que escrevo, no modo como começo, o que quero encontrar e o que acho significativo. Zora Neale Hurston disse, “Como as rochas frias e mortas, eu tenho memórias internas que vieram à tona e se tornaram material.” Essas memórias internas são o subsolo do meu trabalho. Mas memórias e lembranças não me darão total acesso ao que não foi escrito sobre a vida daquelas pessoas. Somente o ato da imaginação pode me ajudar (MORRISON, 1987, p.111).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Aportuguesamento do termo *griot*.

<sup>12</sup> Tradução nossa. “First of all, I must trust my own recollections of others. Thus memory weighs heavily in what I write, in how I begin and in what I find to be significant. Zora Neale Hurston said, “Like the dead-seeming cold rocks, I have memories within that came out of the material that went to make me.” This “memory within” are the subsoil of my work. But memories and recollections won’t give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the act of the imagination can help me” (Toni Morrison, 1987, p. 111).

No primeiro verso do poema “Sou negro”, Solano Trindade se auto-reconhece na sua cor: “Eu sou negro”, para nos versos seguintes assimilar a metáfora dos orixás Exu, o abridor de caminhos e de Ogum, o Deus Guerreiro. O eu da enunciação ritualiza a memória histórica e a identidade cultural da “África” dos “avós” negros, “dos tambores, atabaques, gonguês e agogôs” (1961, p. 42). Evoca esse tempo e lugar da espiritualidade, da herança da alma, das vozes do mito e símbolos sagrados do paraíso perdido na distância além-mar, a África dos africanos livres. Na segunda estrofe, o poeta narrador recorre à lembrança de outras pessoas, provavelmente mais velhas do que ele, memória esta extraída das pequenas narrativas da história dos nossos familiares contadas pelos pais e parentes: “Contaram-me que meus avós / vieram de Loanda” (1961, p. 42). Em seguida fala da condição humilhante de ter se tornado: “mercadoria de baixo preço” (idem). Dependemos das lembranças para instigar as cavernas da nossa memória, lavrar as pedras do esquecimento. Partimos de fragmentos da reminiscência pessoal, do que nos contaram nossos familiares sobre nós mesmos, sobre a experiência que eles e os mais velhos viveram, viram ou ouviram contar. Solano refaz a travessia da migração forçada, cuja narrativa assume uma atmosfera tanto coletiva quanto propriamente autobiográfica. Os três últimos versos da estrofe mapeiam a geografia da escravidão, completando o percurso com os campos de plantação de cana-de-açúcar e a invenção do “Maracatu” no Brasil, especificamente na Recife de Solano.

Na terceira estrofe, o afro-recifense fala da resistência armada do “avô”, dos negros em pé de guerra, rebelados contra o sistema escravista e a fuga para os quilombos do grande líder Zumbi dos Palmares. Neste lugar da memória, regressa à consciência ancestral, reterritorializa o mito do guerreiro Zumbi, referencial histórico do sonho de igualdade racial, liberdade e da auto-estima dos afro-brasileiros. Solano reescreve a história dos negros, numa época em que ainda pouco se ouvia falar da resistência e da ascensão dos quilombolas palmarinos, liderados pelo Grande Chefe dos Palmares.

Solano Trindade remete à função guerreira e libertadora da Capoeira na época da escravidão, como instrumento de luta e resistência

dos negros cativos no Brasil. Ele toca num ponto polêmico em relação à presença da capoeira em Palmares, na época de Zumbi. Inclusive, há um mito fomentado pela memória oral de alguns mestres de capoeira, que Zumbi teria sido um “capoeirista exímio”. Isso corrobora a presença da capoeira nos quilombos palmarinos, o que me parece provável. A capoeira nasceu “nos engenhos e nas senzalas”. Esta é a afirmação da maioria dos mestres, professores de capoeira que conheci e raríssimos documentos escritos. O fato é que a história oral da capoeira remonta a lugares que parecem ser mais antigos do que os apontados pela maioria dos escritos e a data dos quadros já citados, e ainda a gravura de 1840, do pintor Paul Harro-Harring (2000, p. 489). Para atestar essa longevidade, cabe lembrar aqui, uma canção legendária da memória oral da nossa capoeira, composta na fundição de línguas africanas com a Língua Portuguesa. O Corrido<sup>13</sup> foi gravado na voz de mestre Bimba, o pai da Capoeira Regional, e cantada em todas às rodas de capoeira: “Quebra lami comugê,/ Macaco!”. A tradução literal seria: “Quebra milho como gente, macaco!”. Os escravos cantavam para avisar a aproximação do feitor, o senhor ou inimigo. A linguagem camuflava o sentido da mensagem – o perigo, deixando o feitor, o capitão do mato, mais vulneráveis ao ataque ou golpe da luta.

Solano nega a suposta submissão do escravo negro, mitificado na figura do humilde e bondoso “pai João”, idealizado e fantasiado pelos brancos. A quarta estrofe rememora a “vovó” guerreira. De fato, a avó patrilínea de Solano fora uma africana que, entre outras mulheres também africanas como Luísa Mahin, a mãe do poeta Luís Gama, o fundador da poesia negra no Brasil, estiveram à frente das linhas de combate do levante armado na cidade de Salvador, em 1835, conhecido como a Rebelião dos Malês, cujas lideranças e integrantes do movimento rebelde eram formados pela grande maioria de mulçumanos escravos e libertos, oriundos das etnias nagô, haussás, cabinda, e outros grupos

---

<sup>13</sup> “Cântico de capoeira que marca o instante em que o jogo pode ter andamento, quando o coro é fundamental, devendo entrar desde o início” (Esteves, apud Mano Lima. *Dicionário de Capoeira*. Brasília: Edição do autor, 2005.

de africanos islamizados, bem como alguns crioulos (REIS, 1987, p. 87 e 193). Os rebeldes foram punidos com a sentença de morte, prisão, galés, açoite, deportação (REIS, p. 255).

Na quinta estrofe, Solano fala da herança dos ancestrais que ficou na sua alma, os ritmos musicais trazidos da África pelos africanos como o “batuque”, o “samba”, que simbolizam o anseio de liberdade e resistência dos negros, ressignificados no corpo através da dança, dos meneios, do balanço ou do “bamboleio”. Muniz Sodré esclarece que “Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva” (1998, p. 12). O corpo negro é o lugar da metáfora dos nossos sonhos: “o desejo de libertação”, que tentamos reaver na consciência ancestral, no ser negro que reside dentro de nós mesmos.

Os versos de “Sou Negro” são marcados por um ritmo cadenciado e prosaico do contador de história, trazendo aquele lamento chorado e a narração melancólica das ladainhas de capoeira e do *blues*. Esse poema de vinte e oito versos transita no sítio arqueológico das narrativas e cartas autobiográficas escritas pelos escravos africanos e crioulos das Américas, adquirindo um viés da “identidade como rizomas”, assinalada por Édouard Glissant (2005, p. 27) como uma “identidade que vai ao encontro de outras raízes” (id.), compondo-se das diversas formas de narrar da Diáspora. Desse modo, o autobiográfico é refundido no coletivo através da reinvenção da memória do poeta que realiza a travessia histórica, aliando à narrativa “o real, o imaginário e o imaginado”. A imaginação é algo que resulta do fato histórico, portanto um fictício que é também real. Nem todos os episódios foram vivenciados propriamente por pessoas da família do narrador, mas por um ancestral africano vitimado pelo mesmo infortúnio – o navio negreiro que fez a ultrapassagem da “Porta do Não Retorno”.

No Brasil e especialmente na região Nordeste, existe uma grande diversidade de ritmos associados às danças e manifestações culturais. Os contos populares desfrutaram de grande privilégio entre o povo do

Nordeste até umas quatro décadas atrás, antes da televisão invadir as pequenas cidades e a zona rural desta região. A cantoria, o repente e a literatura de cordel são outras expressões poéticas da tradição popular que, desde as últimas décadas, tem diminuído sua audiência no meio popular, passando a ocupar o espaço universitário, entre pesquisadores do assunto e intelectuais. Isso explica a nossa tradição poética. Fomos criados ouvindo várias formas de canções, contos populares e narrativas de experiências. Mas nada parece ter marcado tanto a poesia negra, como as canções, as narrativas de experiências pessoais e mesmo os contos populares de origem afro-descendentes. As canções populares migraram para a mídia eletrônica com outra cara, o que não acontecera aos contos populares que, infelizmente, parecem não ter a mesma sorte das canções. A obra de Solano Trindade é moldada tanto pelo ritmo dos cantos, das canções, do modo ou estilo de contar dessas narrativas do povo, quanto pelo engajamento com a condição humana, a memória, a história, a utopia e a cultura da Diáspora africana.



### **Abstract**

The afro-brazilian poetry is a song of autobiographic and collective reconstruction of memory of African Diaspora. Solano Trindade forges the voices from past to present, whose voices enact the construction of present and future identities beyond the “Door of no Return”. Such writing evokes by the rhythm drums, the narratives of experiences, tales and songs in crossing in dialogue of relation of the musical rhythms of black people. The narrative of persuasion is another key-point of this poetics that gets the attention of the reader to the human condition of the black people Diaspora in Brazil.

**Key-words:** Afro-Brazilian Literature – Memory – Identity – Diaspora – “Door of no Return”.

## Referências

- BIMBA, Mestre. *Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba – CD mais livreto com 14 lições ilustradas*. Salvador: JS discos / Fundação Mestre Bimba, 2002.
- BRAND, Dionne. *A Map to the Door of No Return*. Canadá: Vintage Canadá Edition, 2002.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Maza Edições Ltda., 2003.
- FERREIRA, Elio. *Poesia Negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes* (370 fl.). Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE/ Tese de Doutorado, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro: De Padre Antônio Vieira a Luís Gama. Ensaio - Concursos literários do Piauí*. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: Eduff, 1998.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- \_\_\_\_\_. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: Eduff, 1998.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: editora ática, 2005.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- MORRISON, Toni. “The Site of Memory”. In: *Inventing the Truth. The Art and Craft of Memoir*. Ed. William Zinsser Boston: Houghton Wifflin, 1987.
- MOTT, Luiz R. B. *Piauí Colonial*. Teresina: Projeto Petrônio Portela/ Governo do Estado do Piauí, 1985.
- ORTIZ, Esmeralda do Carmo. *Esmeralda, por que não dancei*. São Paulo: SENAC, 2001.
- REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Belo Horizonte / Florianópolis: Mulheres; PUC Minas, 2004.



SILVA, Alberto da Costa e. *A manilha e o libambo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro, 1998.

TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor, 1961.

## A TRAMA DISCURSIVA E OS CONTRAPONTO DOS SABERES EM *O ALIENISTA* DE MACHADO DE ASSIS

*Ernâni Getirana de Lima\**

### Resumo

O sociólogo francês Michel Foucault ao traçar sua genealogia da loucura trouxe à luz de forma seminal o fato de que aquela se trata de um “discurso”. Assim, em sua aula inaugural no *College de France*, em 2/12/1970, ao reverenciar a memória de Jean Hyppolite, a quem substituíra naquele momento, estava também confirmando uma das conclusões de sua pesquisa, a de que a Análise de Discurso, assim entendida, não desvenda a universalidade de um sentido, mas se trata de rarefação de afirmação onde o sentido nunca é dado, mas construído socialmente. Esse artigo, resultado da monografia “Loucura e razão em *O alienista*: uma questão de discurso”, tem por objetivo evidenciar a “rarefação de afirmação” acerca da loucura e da sanidade no conto *O alienista*, de Machado de Assis, utilizando-se para isso da teoria da Análise de Discurso. Nesse sentido, lança-se mão, sobretudo, de escritos de Foucault e dos conceitos de “discurso do saber” e “discurso dos saberes gerais” com base em Eni Orlandi que, por sua vez, fia-se em Michel Pécheux.

**Palavras-chave:** Loucura – análise de discurso – *O Alienista*.

---

\* Ernâni Getirana de Lima, mestrando em Políticas Públicas pela UFPI, especialista em Linguística aplicada ao ensino de língua portuguesa, pela FSA, e em Organização Escolar, pela UFRJ, graduado em Letras pela UFPI. Professor da rede estadual de educação, já lecionou como professor substituto na UESPI. É autor dos livros *Lendas da cidade de Pedro II* e *Rosa doída*. Possui artigos e textos literários publicados. Email: getirana\_lima@ig.com.br



## Introdução

O conto *O Alienista*, de autoria de Machado de Assis, foi publicado pela primeira vez no jornal *A Estação*, Rio de Janeiro, entre outubro de 1881 e março de 1882, no formato de folhetim e, de forma definitiva, no livro *Papéis Avulsos*, em 1882. Trata-se de um conto longo (34 páginas) dividido em treze capítulos em que é narrada a história do médico alienista Simão Bacamarte que, voltando ao país, após estudos na Europa, instala-se na cidade de Itaguaí, no Rio de Janeiro. Depois de casar-se com uma viúva rica, dona Evarista, o médico inaugura um hospício (a Casa Verde) no qual trancafia, dia após dia, boa parte da população da cidadezinha. Ao final da história, Bacamarte compreende que ele, na verdade, é o único louco do lugar. Morre (auto)internado no hospício que criara procurando compreender o que é a loucura.

Ao explorar uma das modalidades da metáfora, a hipérbole, o narrador do conto fustiga a sociedade brasileira e a medicina naquilo que elas têm de essencial sobre si mesmas e que as constituem como tais: seus respectivos discursos. A exemplo de Bacamarte, os demais personagens do conto retratam tipos humanos em sua ânsia por poder e glória. O conto trata-se na verdade de um painel da natureza humana sob a ótica da dicotomia loucura/sanidade, razão/desrazão.

Machado de Assis não foi o único autor a abordar de forma crítica a temática da loucura/sanidade na literatura brasileira. Lima Barreto, que escreveu *Diário do hospício*, no qual narra sua segunda internação no Hospício Nacional de Alienação, secção Pinel do Hospital Pedro II, e *Cemitério dos vivos*, em papel de pão, faz-lhe companhia ombro a ombro.

## Da loucura

Para o mestre Aurélio Buarque de Holanda, louco é quem perdeu a razão; extravagante, alienado, demente; alguém cegamente dominado pela paixão. Segundo Michel Foucault, a loucura trata-se de uma construção histórico-social, logo ideológica, de uma dada sociedade. Assim, num breve painel histórico sobre a loucura vê-se

que, para os gregos, o conceito de loucura girava em torno do físico, do corporal, do orgânico. Na Idade Média, no entanto, a loucura passou a ser encarada como possessão demoníaca, de modo que os loucos eram tratados da forma mais brutal possível, para que os demônios pudessem ser expulsos de seus corpos.

Com o Iluminismo, os estudos acerca da loucura (doença da alma), romperam o meio médico e chegam à sociedade e, dessa forma, tornaram-se epistemologicamente independentes da medicina. Os primeiros hospícios são construídos a partir do século XVIII, servindo quase sempre como lugares de exceção dos quais poucos retornavam sãos, quando retornavam.

Philippe Pinel (1745-1826) foi o primeiro psiquiatra a descrever as formas de loucura: mania, melancolia, idiotismo e demência. Somente a partir do século XIX, porém, é que a loucura passou a ser vista como um fenômeno da mesma categoria da normalidade e não mais como algo externo à pessoa, como se pensava antes. O aprofundamento dessa ideia levou Herbert Spencer e Theodule Ribot a cogitarem que a loucura não seria apenas um distúrbio orgânico, mas também, um distúrbio de representações. As representações, por sua vez, fazem parte de um todo maior, de um caldo cultural elaborado por uma dada cultura condicionada no tempo e no espaço, logo, a um só tempo, agente e paciente de determinada “realidade cultural”, trata-se, pois, de uma realidade

objetiva, que condiciona nosso conhecimento [e que] não é apenas formada por grupos humanos definidos e ligados por relações recíprocas definidas e possuidoras de interesses comuns definidos; é também formada por opiniões que exprimem estes interesses e modelam em forma de ideologia os estereótipos reais dos homens (SCHAFF, 1971, p. 49).

A teoria freudiana (que, em última análise, segundo a ótica proposta, trata-se, como toda teoria, de um discurso) trouxe novos enfoques sobre a compreensão da mente humana e, conseqüentemente,

sobre a compreensão dos estados patológicos dessa mente. Na atualidade, aceita-se o fato de que há três tipos de fatores que promovem a loucura: orgânicos, ambientais e sociais. Embora não seja propósito deste artigo aprofundar as várias correntes psicanalíticas em sua abordagem acerca da loucura, ressaltam-se as contribuições significativas de Carl Jung (1875-1961) e Lacan (1901-1981), bem como as abordagens filosóficas de Gilles Deleuze (1925-1995) e os estudos de Michel Foucault (1926-1984) que, rompendo no essencial com Freud (1856-1939) apontam para novos horizontes teóricos sobre o tema.

### **A contribuição de Foucault para a compreensão da loucura**

Com base em sua tese principal, *História da loucura* (1961), Foucault manteve durante anos, com Georges Canguilhem e D. Lagache, um programa de rádio intitulado *História da loucura e da literatura*. No livro que escreveu resultante da tese e do programa radiofônico de mesmo nome, *História da loucura*, Foucault pensa o conceito de loucura não como algo estabelecido *a priori*, como se fosse uma essência imutável, mas, ao contrário, como algo próprio de cada momento histórico, de cada contexto cultural, social e econômico. Ou seja, o conceito de loucura, assim como os demais “*enunciados e viabilidades, textos e instituições, falar e ver, constituem práticas sociais por definição permanentemente presas, amarradas à relação de poder, que as supõem e as atualizam*” (FISCHER, 2001, p. 200).

Foucault descobriu, acerca da loucura, ao estudar sua genealogia, que ela não é uma categoria neutra, podendo ter seu itinerário assim resumido: inicialmente, o poder real dispunha dos bens dos leprosários. Com o fim da lepra, os bens dos leprosos são dirigidos aos mais pobres e os lugares onde ficavam os leprosos passam a receber os portadores de doenças venéreas. A figura do leproso, contudo, continua a carregar consigo inúmeras marcas e, estigmatizada, é excluída pela sociedade. Para a Igreja Católica, os leprosos eram vistos como uma manifestação do Deus, que os teria criado e enviado ao mundo para servirem de alerta sobre o poder do Criador sobre os homens. Assim, não podiam visitar a Igreja, mas recebiam a comunhão.

As doenças venéreas e a loucura integraram o mesmo espaço de exclusão. Na Renascença havia navios que conduziam os loucos, levando-os de cidade em cidade que os aceitassem.

Ao afirmar que “Não se pode falar em qualquer época de qualquer coisa; não é fácil dizer qualquer coisa que seja nova”, Foucault não está afirmando nada a não ser que determinado discurso só é possível sob determinadas condições sócio-históricas e econômicas (FOUCAULT, 1969, p. 61). Um acontecimento discursivo, logo, não acontece nunca ao sabor do acaso, mas, ao contrário, é sempre fruto de condições tais, capazes de possibilitar o seu surgimento. Isto é, o surgimento deste(s) e não de outro(s) discurso(s). A pergunta que Foucault coloca para si mesmo é: o que torna possível dizer isso e não outra coisa? Para ele, o discurso trata-se de uma prática relacionada a algo não linguístico e, dessa forma, pode ser visto como uma prática social.

Nesse sentido, a crítica foucaultiana à medicina atinge-a em seu âmago, pois é vista por Foucault como “um discurso” e que, portanto, não está imune a críticas. Para ele, a medicina concebe a doença como algo a ser combatido, deslocado do resto da complexidade humana sendo que o ícone máximo desse desenraizamento sofrido pela pessoa louca é o manicômio, o asilo. Segundo Macedo (2007),

esse autor articula a filosofia, a arte e a literatura ao campo da experiência trágica da loucura e de sua expressão, ao mesmo tempo em que tece uma crítica aguda e perspicaz ao encobrimento e quase apagamento do trágico pela ciência e técnica moderna.

Na modernidade, a relação entre razão e desrazão (loucura) clássica mantém-se, mas em novos parâmetros, isto é, o louco passa a ser pensado como um outro que ele devesse ser, segundo aquilo que se conhece por “interiorização da partilha” como definido por Bernard Rieux (MACEDO, 2007). Nesse sentido, o asilo surge inicialmente como um traço moral da reclusão e, em seguida, é cientificizado pela técnica e emprego de calmantes e, assim, o louco é levado a apartar-se de si mesmo, em outras palavras, é desenraizado a fim de curar-se. Segundo

F. Gros, “O louco deverá vivê-la (a loucura) pela culpa. [...] curar, para um louco, é terminar por aceitar pela angústia, e por um perpétuo controle de si, essa identidade que um outro (o médico) o apresenta como sã” (GROS, 1957, p. 73-4).

Ao afirmar que “Não se pode falar em qualquer época de qualquer coisa; não é fácil dizer qualquer coisa que seja nova” (FOUCAULT, 1969, p. 61), este pensador chamou a atenção para o complexo imbricamento de que cada discurso é constituído, bem como das inter-relações entre os vários discursos: “Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1996, p. 52-3). Foucault compreende que, por ser o discurso um “relacionamento complexo”, define suas próprias regras de existência e que as coisas ditas trazem em si “de uma maneira ou de outra [...] muito mais do que elas próprias” (idem, 1969, p. 144). Ao categorizar os sistemas de exclusão do discurso em externos, internos e rituais da palavra, inclui a partilha da razão e da loucura na primeira categoria.

É assim que, apoiado nas teses de Tuke (1853-1929) e Pinel (1745-1826) (os primeiros responsáveis pela passagem das práticas de lidar com a loucura do terreno eminentemente moral para o terreno científico), Foucault procura demonstrar como a distância razão/desrazão é mantida em sua estrutura, mas não mais como distância entre a sociedade e sua margem, mas como distância entre o louco e ele mesmo. O louco, como observa Bernardo Rieux, é considerado outro que se desejaria que ele fosse, isto é, de tornar-se ou coincidir com o tipo normal, tido como o verdadeiro modelo. Com estes elementos, pois, sem a pretensão de esgotar o assunto, crê-se ser possível, agora, adentrar-se propriamente à análise do conto machadiano.

### **Os discursos em *O Alienista***

Tal análise, como já foi mencionado, parte da ideia de loucura como construção discursiva ao modo de Foucault e, a partir desse ponto, incorpora os conceitos de discurso tomados empréstimo à

classificação proposta por Eni Orlandi: o *discurso do saber* e o *discurso dos saberes gerais*. Eni Orlandi é a introdutora e tradutora da obra de Michel Pêcheux no Brasil, dessa forma, os conceitos de discurso aqui defendidos seguem a linha francesa de Análise de Discurso (AD) a qual surge como uma alternativa à linguística, com a proposta clara de “problematizar as formas de reflexão estabelecidas”. O discurso é, pois, aqui entendido como “um objeto ao mesmo tempo social e histórico, em que se confrontam sujeito e sistema” (ORLANDI, 1987, p. 11, 12). Trata-se da luta pelo próprio poder e, por fim, o poder por ele mesmo disputado.

Uma característica fundamental do discurso é sua anterioridade, pois, “para que o discurso tenha um sentido, é preciso que ele já tenha sentido, isto é, o sujeito se inscreve (e inscreve o seu dizer) em uma formação discursiva que se relaciona com outras formações discursivas” (ORLANDI, 1990, p. 177), pois, como lembra Orlandi (1990), para Pêcheux, o discurso é menos a transmissão de informação que o efeito de sentido entre interlocutores.

Assim, em *O Alienista*, o *discurso do saber* está ambientado na ciência de matiz positivista, segundo a qual, o conhecimento só é válido se baseado no método científico inaugurado por Francis Bacon (1561-1626) de apreensão do real. Simão Bacamarte é o representante desse discurso, ou melhor, é o assujeitado desse discurso. Bacamarte é apresentado nesses termos: “*As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas*” (ASSIS, 1981, p. 45).

O *discurso dos saberes gerais*, por seu turno, seria o discurso calcado na tradição da comunidade, naquilo que se conhece como conhecimento do senso comum. O *discurso dos saberes gerais* na tessitura do conto machadiano agenciaria uma série de outros discursos mais localizados, tais como o “discurso religioso”, o “discurso feminino”, o “discurso político”, que estão identificados, respectivamente, com as figuras do padre, de dona Evarista e do padeiro, dentre outros personagens do conto.

Defende-se a tese de que a história retratada no conto é, em última análise, do ponto de vista da Análise de Discurso (AD), o embate entre estes dois tipos de discursos aventados acima, sendo que o *discurso do saber* (DS) desfruta da primazia de seu arcabouço supostamente mais coerente, articulado e científico e, por isso mesmo, mais competente para tratar da realidade dada que o *discurso dos saberes gerais* (DSG). Simão Bacamarte é apresentado, como se viu, como genuíno representante desse saber técnico-científico já que “*não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria [patologia cerebral] (...) (ASSIS, 1981, p. 46)*, e em função disso é que ele começa a elaborar o projeto de sua vida: a criação de um sanatório, a Casa de Orates, rebatizada pelo povo de “Casa Verde”. Nesse batismo popular já se prenunciaria certo antagonismo entre o DSG e o DS, pois nomear algo é, de certa forma, exercer o poder. Note-se, contudo, que enquanto para o povo a “Casa Verde” denota provavelmente esperança, cura, para Bacamarte não passa de um laboratório no qual poderá testar suas teorias.

Nesse sentido, Simão Bacamarte apresenta, supostamente, todas as prerrogativas oficiais para dar prosseguimento a tal empreendimento: é médico e, sobretudo, tornou-se um *especialista* no estudo da loucura, o que o faz não admitir, sob hipótese alguma, ser questionado em sua prática a não ser por seus iguais e, dessa forma, o poder estará assegurado.

Mais ainda, o discurso bacamartiano é pretensioso e retrata bem o modelo de ciência da época, final do século XIX, que se julgava capaz de resolver todos os problemas humanos, pois o doutor pretende de uma só vez “*descobrir enfim a causa do fenômeno [da loucura] e o remédio universal*” (ASSIS, 1981, p. 48).

Isso porque, para Bacamarte, a ciência e apenas a ciência de fato interessa. É com o foco na ciência que ele faz as escolhas de sua vida, mesmo que estas sejam ou devessem ser de caráter meramente sentimental como, por exemplo, a escolha da mulher com quem casaria. Ao invés de seguir seu coração, ele escolhe dona Evarista porque esta “*reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha pulso e excelente vista*” (ASSIS, 1981, p. 46). E isso

já visando a filhos “*robustos, sãos e inteligentes*” (idem, 1981, p. 46), o que não acontece, frustrando o caráter de previsibilidade em voga na ciência de então. Simão Bacamarte tem em mente uma ideia fixa: desvendar os mistérios da loucura e nada irá movê-lo desse objetivo homérico. Assim é apresentada sua ideia guia:

Mas a ciência tem o inefável dom de curar todas as mágoas; o nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos desta lhe chamou especialmente a atenção, – o recanto psíquico, o exame da patologia cerebral. Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada. Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de “loucos imarcescíveis”, – expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica; exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores (ASSIS, 1981, p. 46).

Com já foi dito, o discurso de Bacamarte é a reprodução de uma ideologia científica do final do século dezenove que categorizava a realidade em termos do que é saudável, insípido, normal e daquilo que não é. Ao primeiro grupo pertencia a sanidade (razão), ao segundo a loucura (desrazão). Bacamarte é o ponto (já que é a síntese de um modo de pensar) onde as linhas de força de tal ideologia se encontram, pois como salienta Eni Orlandi, “O discurso materializa o contato entre o ideológico e o linguístico” (ORLANDI, 1990, p. 26).

Na verdade, o doutor é mais que isso, pois, segundo Pêcheux, “o sujeito que produz linguagem também está reproduzido nela, acreditando ser a fonte exclusiva de seu discurso quando, na realidade, retoma sentidos preexistentes. A isso chamamos ‘ilusão discursiva do sujeito’” (PÊCHEUX e FUCHS, *apud* ORLANDI, 1993, p. 19). Ou seja, Bacamarte é assujeitado pelo DS assim como a comunidade é assujeitada pelo DSG. Pode-se dizer que de forma subliminar há um fato textual ligado ao confronto entre os dois discursos em disputa no conto ou, se se quiser, no *texto*, no



sentido de Eni Orlandi, machadiano: a briga de braços, o cabo de guerra entre Bacamarte e a comunidade parodiada pela narrativa. No conto, o detalhe visual “Casa Verde” (casa da esperança?) é gerador do tropo “Casa Verde é a metonímia da cura da loucura”.

A pergunta seguinte poderia ser: por que Bacamarte rende-se às evidências e se interna na Casa Verde? Exatamente porque ele é escravo das evidências. Desde que haja evidências cientificamente válidas, ele a elas se submete. Contudo, em se tratando de AD, pode-se trocar o termo “evidências” por “sentidos”. Bacamarte pretende-se portador “do sentido”, não percebe ou não quer perceber que o sentido é construído e que não há um único sentido já dado *a priori*. Assim, o único sentido válido para ele é aquele validado pelo fazer científico, pela ciência, da qual ele é, num certo sentido, uma espécie de escravo. Paramentado cientificamente como detentor do “único sentido”, ou antes, do “sentido único”, ele não ouve ou não quer ouvir a mais ninguém, pelo menos ninguém que esteja hipoteticamente menos paramentado do que ele. O DS pretende-se, pois, instaurar-se como sentido dominante, isto é, como discurso dominante e como tal pretende reduzir os demais discursos à condição de uma massa pueril e ingênua; condenados a uma zona de penumbra. Condenados (e é isso que Bacamarte de fato pensa) à zona turva da mente, à loucura. Daí a primeira conclusão a que logo chega: todos ali são loucos e o único são é ele.

O discurso que traduz um sentido dominante é também fruto, reitera-se, de uma construção social, logo fruto de uma relação de poder. Se, contudo, há um sentido dominante é porque deve haver, necessariamente, outros sentidos dominados (ainda que temporariamente), que não se contentam em permanecer na zona de penumbra ou de (quase) silenciamento. Dessa forma,

O que existe é um sentido dominante que se institucionaliza como produto da história: o “literal”. No processo que é a interlocução, entretanto, os sentidos se recolocam a cada momento, de forma múltipla e fragmentada (ORLANDI, 1987 p. 144).

Observe-se, contudo, o fato de que o discurso do saber, que se pretende hegemônico, não teria nenhuma condição de ser, de existir nem de estruturar-se, se não fosse construído segundo duas características inerentes à linguagem: polissemia e paráfrase. Quando Bacamarte diz algo sobre o que pensa acerca da loucura de uma forma categórica, monolítica, uníssona, tal não é de todo verdadeiro. Mesmo seu discurso é polissêmico, já que a polissemia<sup>1</sup> “é a ‘fonte de sentido’ uma vez que é a própria condição de existência da linguagem. Se o sentido não fosse múltiplo, não haveria necessidade do dizer” (ORLANDI, 1987, p. 137). A polissemia, porém, apesar de ter o poder de deslocar “o ‘mesmo’ e aponta[r] para a ruptura, para a criatividade”, por si só jamais instalaria o discurso, uma vez que este para existir, de fato, requer também a existência de “um mesmo espaço dizível” (idem, ORLANDI, 1987, p. 137), isto é, requer a paráfrase. Dessa forma, o discurso – qualquer discurso – é resultante do jogo entre polissemia e paráfrase.

Ora, quando o DS no conto machadiano procura impingir sua verdade, ou antes, seus critérios de verdade, dizendo o que a loucura é ou o que ela não é, não significa absolutamente que tal discurso não seja em si mesmo, a princípio, um discurso merecedor de credibilidade. O problema reside no fato desse discurso querer ficar (como se isso fosse possível) no centro do sentido e, por isso, trata-se de um discurso autoritário, segundo terminologia utilizada por Eni Orlandi. Pode-se dizer, também, sem prejuízo ao critério empregado por Orlandi, que esse discurso trata-se de um discurso especializado. O especialista, como bem observou Michel Foucault, em certa medida substitui a figura do religioso, e a ciência (nova religião?) passa a ser o novo campo no qual a realidade para ser compreendida é fracionada, fragmentada. Em outras palavras, desde o Renascimento, o papel de “explicar o mundo” sofre um deslocamento do campo religioso para o campo da ciência. Contudo, tanto em um como no outro, a liberdade humana corre riscos, se as coisas adquirem um caráter dogmático.

---

<sup>1</sup> O termo é aqui tomado no sentido dado por Eni Orlandi, isto é, como “efeito de sentidos” e não como “linearidade informativa”.

Por sua vez, do ponto de vista estritamente “científico” o discurso de Bacamarte, isto é o DS, para existir, necessita de um novo paradigma, visto que “uma comunidade científica, ao definir um paradigma, adquire igualmente um critério para a escolha de problemas que, enquanto o paradigma for aceito, poderemos considerar como dotados de uma solução” (KUHN, 1970, p. 60). O paradigma carrega um conjunto de fenômenos que, segundo Kuhn, funcionaria como um fundo não dialetizado do saber daquele domínio e que dá a falsa segurança de que o especialista tem realmente o conhecimento mais correto sobre tal assunto. Em última análise, para esse autor, “um paradigma é aquilo que os membros de uma comunidade partilham e, inversamente, uma comunidade científica consiste em homens que partilham um paradigma” (KUHN, 1970, p. 219).

Servo da ciência, não é à toa, pois, que Bacamarte não converse a fundo sobre suas teorias com mais ninguém, pois ninguém ali em Itaguai encontra-se na órbita de seu paradigma. Bacamarte é um “homem de ciência, e só de ciência, nada o consternava fora da ciência” (ASSIS, 1987, p. 53). Ao invés de procurar um diálogo mais franco com a comunidade, a certa altura ele simplesmente cortejou-a com gravidade e “deu-lhe as costas e retirou-se lentamente para dentro” (ASSIS, 1981, p. 68).

A (re)ação de Bacamarte (ou, por outras palavras, a (re)ação do DS) em relação à população de Itaguai (ao DSG) concretiza-se até certo ponto, segundo o que Pierre Bourdieu definiu como “poder simbólico”.

Para Bourdieu,

o poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto, o mundo; poder quase mágico que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 1998, p. 14).

A impossibilidade de estabelecer um diálogo entre os dois discursos, sobretudo, por conta do fato de que somente ele, alienista, está absolutamente certo, o tempo todo, acerca de tudo e de todos, portanto, será o estopim que deflagrará, de modo irreversível, o divórcio entre Bacamarte e os habitantes de Itaguaí, isto é, o choque brutal entre as duas categorias de discurso: o discurso do saber e o discurso dos saberes gerais.

### **Considerações finais**

O sociólogo Michel Foucault, ao estudar a genealogia da loucura afirmou que esta se trata de um discurso construído socialmente por uma dada sociedade em determinado momento histórico. O conto “O alienista”, de Machado de Assis, trata-se, sob a ótica da Análise de Discurso, da disputa entre duas formas de discurso. Por um lado, o Discurso do Saber (DS) representado pela personagem de Bacamarte e, por outro, o Discurso dos Saberes Gerais (DSG) representado pelos demais personagens do conto. Essas duas categorias de discursos são propostas por Eni Orlandi, que as deduziu a partir de seus estudos sobre AD baseados em Michel Pêcheux. Ao fim das contas, o conto de Machado de Assis assume um caráter hiperbólico no qual o narrador tece uma crítica ácida à medicina e à ciência praticadas no fim do século XIX. No desenrolar da trama vê-se, afinal, que a relação razão/loucura é, de fato, uma construção social, isto é, discursiva.

## Abstract

So important, however, all that say the Machado's characters is what they leave of to say, that is what they silence about. The article tries to show that the silence of the ordinary characters' discourse of 'The Psychiatrist' story is treated, actually, of a trick of the narrator's discourse to thoroughly expose the social sore spots. So that we aim the french analysis of discourse based on Eni Orlandi.

**Key-words:** Silence – discourse– general knowledge.

## Referências

- ASSIS, J. M. M. de. O alienista. In: BRAYNER, S. (Org.). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, (pp. 45-89).
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- FISCHER, Rosa Maria. Foucault e a Análise de discurso em educação. In: *Cadernos de Pesquisa*, n. 144, nov. 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Edições Loyola: São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. *L'Arqueologie du savoir*. Gallimard, Paris, 1969.
- GROS, F. *Foucault et folie*. Paris: Plon, 1957.
- KUHN, Thomas. *The struture of scientific theories*. Chicago, University of Chicago press, 1970.
- MACEDO, Lucíola et al. *Michel Foucault e a experiência trágica da loucura*. Disponível em: [www.oestrangeiro.net/index.php?option=com\\_content&task=blogcategoriaid8=840Itemid=59](http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=blogcategoriaid8=840Itemid=59) Acesso: 03/07/2007.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2. ed. Ver. e aum. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- SCHFF, Adam. A objetividade do conhecimento à luz da sociologia do conhecimento e da análise da linguagem. In: *Ensaio de semiologia*. Vol. I. KRISTEVA, REY-DEBOE, UMIKER (Org.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1971. (pp. 47-76).

# A ORGANIZAÇÃO DA LINGUAGEM E AS PROPRIEDADES FRACTAIS DO SOM

*Fernando Alves de Andrade\**

## **Resumo**

Este trabalho tem a pretensão de propor uma nova abordagem capaz de permitir a adoção de novos conceitos sobre a organização da linguagem e de uma possível medida quantitativa dessa organização, aproximando as Ciências Humanas das Ciências Naturais. Para tal empreitada faz-se uso da construção da ideia de música fractal, de sua relação com a música tradicional e de sua composição (fabricação) a partir de alguns algoritmos, apontando para uma necessidade de reflexão acerca da intuição, da crença e dos conceitos sobre a arte ocidental e sua estética. A exploração de algumas ideias referentes à Geometria Fractal a partir de composições musicais busca discutir como a linguagem pode ser analisada como um sistema dinâmico com propriedades fractais específicas. O uso de um método para se analisar os princípios de organização da linguagem pode ingressar o mundo ocidental num novo campo de atuação produtiva como uma alternativa de renovação do seu poder criativo tanto da ciência como da arte, possibilitando uma releitura dessa civilização.

**Palavras-chave:** Geometria Fractal – Linguagem – Música.

---

\* Professor da rede estadual de ensino Unidade Escolar Maria de Lourdes Rebelo. Graduado em Física pelo Centro Federal de Educação Tecnológica do Piauí. E-mail: educador20@yahoo.com.br

É sabido que toda linguagem possui um princípio organizador intrínseco às suas estruturas e que a torna possível como elemento racionalizante, cognoscível e, por outra mão, diferencia-na, torna a linguagem um fato singular, seja por sua proposta de códigos, seja pela energia carregada ou mesmo pelo seu poder de significação da realidade. Pensando dessa forma, há como medir essa singularidade, como tornar palpável a singularidade da língua, atentando para o modo como ela está estruturada no espaço. Assim é possível classificar as diferentes linguagens quanto a suas complexidades e suas estruturas históricas. Para tal construto, faz-se o uso da Teoria do Caos e da Geometria Fractal, onde nas últimas décadas se presenciou uma crescente difusão destas, seja por suas implicações práticas, seja por pesquisas científicas que as usam como elementos fundantes de novas teorias sobre o comportamento de diferentes sistemas naturais ou sociais.

O conceito técnico de caos remete à ideia de um sistema dinâmico cujo comportamento é aparentemente aleatório e imprevisível, mas que obedece a regras restritas e cognoscíveis. Essa aleatoriedade aparente é garantida pela dependência sensível às condições iniciais onde a evolução temporal do sistema impede qualquer previsão razoavelmente precisa quando se mede seu estado num intervalo de tempo consideravelmente longo, isso ocorre devido à não linearidade deste e também porque pequenas perturbações sejam elas inerentes ao sistema ou externas, influenciam-no consideravelmente. Pequenas perturbações somadas a outras também pequenas podem gerar grandes efeitos (TURCOTTE, 1997).

A Teoria do Caos é uma abertura da ciência às possibilidades, aceitando a ideia de que ordem se encontra profundamente arraigada à de desordem (BRUSEKE, 1994). Não se pode afirmar categoricamente a importância do comportamento ordenado como sendo mais crucial que o desordenado, como se observa a evolução temporal de um sistema, explicitando um comportamento regular, podendo tender ao caos, bem como sistemas caóticos podem estabilizar-se num estado mais ordenado (LORENZ, 1996). Então, as noções de ordem e desordem são apenas dois estados distintos entre os muitos estados

possíveis, identificados, rotulados, classificados a partir de elementos subjetivos e culturalmente pré-estabelecidos.

A Geometria Fractal é o suporte geométrico da Teoria do Caos. Da mesma forma como a Ciência Clássica faz uso da Geometria de Euclides, a Teoria do Caos está para a Geometria Fractal.

Os conjuntos fractais são usados para modelar uma infinidade de fenômenos naturais, tais como os movimentos erráticos das moléculas na superfície de um fluido, os autômatos celulares que possivelmente favoreceram a origem do universo, o modo como os ruídos estão dispersos num sinal (MANDELBROT, 2000); a forma como as galáxias estão distribuídas no universo, a turbulência, as ramificações, as agregações, os ruídos elétricos, fenômenos econômicos e sociais (ORTIZ, 2000). Além disso, ainda podem ser usados no estudo dos cursos dos rios, na deposição de reservas naturais, de alguns eventos biológicos, de composições musicais ou mesmo na análise linguística (PEAK, 1994).

Pode-se conceituar os fractais como sendo um conjunto compacto de pontos num espaço métrico obedecendo a alguns requisitos tais como:

- Ser obtido por um conjunto de regras de transformação de coordenadas como ampliações, reduções, rotações, translações ou estrangulamentos. Isso é possível usando uma função iterativa caracterizada pela não-linearidade, devido a um processo recursivo de retro-alimentação.
- Ser auto semelhante, isto é, apresentar todos os seus elementos semelhantes ao conjunto total (encarado como o gerador ou iniciador do conjunto), sendo réplicas deste reduzidas por um fator de escala.
- Apresentar dimensão de Hausdorff-Besicovitch não inteira. Essa dimensão é uma medida quantitativa de quão irregular é o conjunto fractal, apontando para uma propriedade intrínseca a estes conjuntos que é sua eficiência na ocupação do espaço disponível, o modo como sua energia é dispersa, e como as rugosidades do sistema são organizadas ao longo do espaço.



Os conjuntos fractais quebram a intuição matemática ocidental construída nos moldes da geometria euclidiana, posto que tornam possível a existência de conjuntos matemáticos bastante intrigantes. Como exemplo há o conjunto de Cantor onde se apresenta uma quantidade infinita de pontos desconexos, mas não chega a formar uma reta, embora ocupe uma parcela considerável do espaço, não podendo ser encarado como um ponto; logo se espera que a sua dimensão fractal esteja compreendida entre um e zero. Outros conjuntos como o floco de neve de Koch, o tapete e o quadrado de Sierpinski têm como geradores figuras planas bidimensionais, que, por causa das sucessivas iterações, apresentam área total tendendo a zero e o perímetro tendendo ao infinito. Nesse sentido, espera-se a obtenção de dimensões fractais entre dois e três.



Figura 1.0 O conjunto ternário de Cantor

Fonte: FALCONER, 1990, p. xiv)

Embora as qualidades fisiológicas do som sejam fisicamente mensuráveis, é observada uma ausência de critérios ou mesmo de ferramentas objetivas e quantitativas que podem ser usadas na análise de composições musicais. Apenas os critérios empregados por um certo crítico, embora justificável e compreensível por sua experiência sócio-histórica, não são, num certo sentido, aceitos por outro crítico que não tenha compartilhado de alguma forma dessa experiência; embora eles sejam compreendidos, são encarados como uma arbitrariedade para tal fim.

A música ocidental possui uma limitação de possibilidades de combinação de frequências, mesmo com a possibilidade física de

infinitas frequências sonoras restringindo, ao passo que torna possível a construção e análise de peças musicais repletas de plástica e poder de sensibilizar as pessoas. As combinações de frequências e de fórmulas rítmicas parecem saturadas aos olhos dos críticos musicais, mesmo assim ainda há a ocorrência de novidades estéticas.

A análise musical tradicional está centrada na análise dos motivos e da harmonia, mas há também a possibilidade de olhar para todas as estruturas padronizadas que singularizam a música, ao passo que as tornam classificáveis num todo bem estruturado, hermético e que a identifica: a teoria musical. Esses elementos padronizadores, aliados a uma noção elementar da dinâmica dos fluidos e da produção do som, fornecem um subsídio para se aceitar a música, ou mesmo a língua falada como um sistema dinâmico complexo, guiado por regras deterministas e que, por motivos ainda não bem elucidados, agradam ou causam ojeriza no receptor do discurso (MANARIS, 2000). Mesmo a voz humana pode ser encarada como um sistema dinâmico cuja dimensão fractal pode quantificar a fragmentação do sinal produzido no momento da fonação (MARAGOS, 1999).

Pesquisas recentes mostram que toda linguagem pode ser modelada a partir de uma distribuição de probabilidades, e uma grande parcela dos modelos de distribuição apresenta características fractais (TURCOTTE, 1997). Encarando a música como linguagem, pode-se estudar as propriedades fractais dos tons, das durações, dos intervalos, dos acordes, dos movimentos, dos motivos, dos volumes, dos timbres e da dinâmica de uma dada música, obtendo assim uma dimensão fractal para cada estrutura, o que torna possível uma análise quantitativa destas.

Ainda não é sabido se as estruturas encontradas analiticamente são linguisticamente importantes, mas esse campo de pesquisa é muito recente. Agora, é inegável a necessidade de reavaliação da ideia de arte, em especial da música, e das convicções ocidentais sobre os fenômenos naturais. Pensar a correlação entre as diferentes estruturas musicais a partir da Geometria Fractal permite a análise qualitativa, quantitativa e complexa destas, mas não uma análise completa (BERAN, 2004).

Em toda comunicação há um ruído: uma interferência no processo comunicativo que distorce, ou diminui, a intensidade da informação a ser transmitida, comprometendo a sua inteligibilidade. Um ruído é um erro de transmissão de uma informação.

Há vários métodos de se fazer uma medida de dispersão de um sinal que contém uma informação. Em alguns deles há uma explícita referência aos conjuntos fractais onde os ruídos são distribuídos em diferentes escalas com um expoente invariante, conhecido como parâmetro de Hurst, o análogo à dimensão fractal do evento em questão.

Um estudo sistemático da distribuição dos ruídos permite classificá-los em diferentes categorias: randômicos, persistentes e anti-persistentes, ou em ruído branco (*white noise*), ruído marrom (*brown noise*) e ruído rosa (*pink noise*).

Um ruído persistente interfere no processo comunicativo, mas não impede a convergência da informação para um estado esperado. Nesse tipo de evento a comunicação depende fortemente da frequência do sinal a ser transmitido. Já o ruído anti-persistente representa um evento intermediário entre a persistência de informações repetidas e um excesso de informações novas, há um balanço sutil entre as novas informações e as já emitidas. Já para os ruídos randômicos, os sinais sucessivos não possuem correlação, sendo que o evento apresenta muitas informações inéditas.

De acordo com o parâmetro de Hurst, os eventos podem ser classificados como ruído branco, ruído marrom e ruído rosa. O ruído branco é anti-persistente e a intensidade do sinal é a mesma para todas as frequências. O ruído marrom é bastante persistente e o sinal é o mesmo para as diferentes frequências. Já o ruído rosa é anti-persistente, mas possui uma quantidade de informação possível de ser compreendida.

Para alguns cientistas, a trama da existência humana se desenvolve num cenário recheado de eventos de ruído rosa, um intermédio entre os dois extremos tão temidos ao mesmo tempo são os possibilitadores da existência de beleza, plástica, novidade e tragédias,

sustos, pondo o humano frente ao medo do futuro, tão certo e imprevisível, o fascinante causador da repulsa.

Na segunda metade do século XX, foi percebido que o espectro de energia característico de um ruído é idêntico ao da música. A partir daí, acreditou-se na ideia de os ruídos poderem gerar padrões musicais tão complexos quanto os das músicas geradas por compositores inspirados (PEAK, 1994); assim como as músicas tradicionais também podem gerar ruídos. Há uma correlação onipresente nas músicas tradicionais a qual permite uma medição quantitativa da relação entre ordem e desordem, novidade e repetição.

A Geometria Fractal, além de tornar possível essa medida quantitativa, em um sentido estrito da *criatividade* contida na música, também favorece a construção de músicas idênticas às tradicionais, usando para isso apenas uma função matemática cujo conjunto imagem não é representado por um conjunto numérico, antes os resultados podem ser representados por um conjunto de notas musicais. O uso de algoritmos matemáticos em produções artísticas não é um fenômeno inédito, muitos compositores e outros artistas já utilizaram-nos. O inédito é o fato de que as músicas geradas por tais métodos desafiam a percepção ocidental (ORTIZ, 2000 & WALKER, 2008).

As músicas conhecidas como expressões singulares do mundo ocidental apresentam o mesmo espectro de frequência, por mais diferentes formatos em que se manifestam. A música ocidental é um evento de ruído rosa e as de um dado período literário, assim como talvez toda a sua produção artística, têm a mesma dimensão fractal (BULMER, 2000). A análise de 220 músicas, atentando para os seus mais diversos padrões composicionais, de todos os estilos possíveis como música barroca, clássica, romântica, impressionista, moderna, jazz, pop, rock, punk, todas apresentaram dimensão fractal entre 0,7864 e 0,8594, corroborando a percepção música como um ruído rosa (MANARIS, 2002).

Embora a predominância do evento seja o ruído rosa, o espectro do ruído característico do sinal musical pode se aproximar de uma sequência randômica ou monótona. Uma música caracterizada por uma

excessiva repetição de seus padrões, como o uso de clichês, ou sucessões de notas baseadas em escalas musicais largamente usadas, de modo a tornar essa composição pouco interessante após um pequeno intervalo de tempo (BERAN, 2004) é muito próxima de um evento de ruído marrom, conhecido como música browniana (PEAK, 1994 & BULMER, 2000), do inglês Brown, originado do movimento browniano, muito associado a esse espectro de frequências.

Pode-se pensar essas músicas monótonas como composições onde se usam três acordes (fundamental, quarta e quinta) ou mesmo com um conjunto bastante restrito de combinação de elementos diferentes. O uso das notas em algumas músicas busca um efeito de combinação linear das frequências sonoras, como, por exemplo, a formação de uma tríade (fundamental, terça e quinta) ou de umas cadências (perfeitas, plagais, imperfeitas ou interrompidas). Outra possibilidade é pensá-las como uma escala musical ou uma sucessão de notas facilmente identificável ou como as músicas baseadas na tradição oral como o folk, o country ou o repente. Isso ocorre talvez pela relativa facilidade de se abstrair as informações nelas contidas. Em contraposição à música browniana há a música randômica, criada a partir de um padrão sem nenhuma regra explícita de combinação de seus elementos linguísticos. Esse tipo de música não é muito valorizada pela cultura ocidental, uma vez que não contém um padrão perceptível à primeira vista, facilmente classificável, os elementos norteadores de sua evolução temporal. Dessa forma, ela é encarada simplesmente como um ruído, um som que não carrega nenhuma informação musical. Nesse contexto as músicas atonais, as com batimentos diversos, com inúmeros compassos temporalmente singulares e com todas as possibilidades de durações de notas figuram como maiores expoitores dessa realidade. A estranheza da música randômica está no fato de esta conter um número excessivo de informações diferentes em um curto intervalo de tempo.

Na fronteira entre os extremos de música de alta energia e o de baixa energia, se encontra a música dita de *qualidade*, ou a música de fato, um elemento flutuante entre a monotonia e a surpresa, entre o

aleatório e o previsível. Um complexo e agradável conjunto de elementos diversos que se agregam na busca de coerência e beleza (ORTIZ, 2000).

Ampliando o campo de ação, usando como ferramenta a Geometria Fractal, é possível não só classificar as músicas de acordo com a energia que carregam, como também produzir música a partir do ruído. Esse tipo de composição é conhecido como música fractal, conseguida pela projeção do comportamento de um sistema dinâmico com propriedades fractais num espaço sonoro com características musicais (ORTIZ, 2000). Em geral, usam-se as ideias como a autoiteração, a auto semelhança (a repetição de alguns elementos em diferentes níveis de magnificação) e eficiência na ocupação do espaço (SCRIVENER, 2000).

O ruído gerador da música fractal é conseguido pelo uso de um algoritmo matemático manipulável, seja por um computador, seja por um sujeito dotado de alguns instrumentos bastante simples como régua, lápis, dado e papel.

Nos computadores são usados algoritmos capazes de determinar a sequência das notas que farão parte da composição ou os que produzem ondas sonoras com diferentes formatos e diferentes frequências. O uso de sons sintetizados a partir da Geometria Fractal grassa as fronteiras para a exploração de um novo território composicional, e uma nova proposta estética, posto que permite a produção de timbres característicos de instrumentos musicais virtuais, sem existência material, bem como pode gerar faixas de frequências ainda não concebidas pela música ocidental tradicional. Nesse sentido, um programador, ao usar esse tipo de algoritmo, a exemplo de um luthier, constrói novos instrumentos, algoritmos matemáticos, capazes de criar sons inéditos ainda a serem utilizados musicalmente (MONRO, 2000).

Entretanto, como essa classe de algoritmos foge do padrão da música ocidental, do espectro do ruído rosa, músicas compostas a partir deles não agradam muitos os ouvintes, não há beleza. Ora, a beleza encontrada em algumas composições pode ser apenas um aspecto da

percepção humana. Um algoritmo processado por um computador não pode produzir uma peça com significação de beleza como as obras de Mozart, mas consegue fazer obras tão complexas como essas. A noção de beleza é um produto cultural, educacional e talvez até com matizes biológicos (MANARIS, 2002).

Peak traz uma interessante especulação sobre como se está condicionado a perceber alguns fenômenos a partir do ruído rosa:

A excitação é o nível de motivação emocional. A emoção está excitada quando ocorre uma elevação no seu nível de ativação maior que o normal. Assim, a quantidade de informação transmitida num estímulo é um fator capital para o nível de excitação. Para algumas pessoas, um estímulo pode conter uma grande quantidade de informação produzindo uma emoção excessiva e, por isso, desagradável. Já estímulos familiares ao sujeito podem provocar emoções de pouca intensidade porque não trazem uma quantidade considerável de informação. Então, alguns estímulos são comparados com o estado presente de adaptação do sujeito, sendo uma medida da expectativa do sujeito em receber um estímulo específico. Em relação a esse estado de adaptação, pequenas diferenças no estímulo podem gerar efeitos positivos na interpretação do estímulo e grandes discrepâncias contribuem de modo negativo (PEAK, 1994).

Talvez esse seja um motivo para a estranheza sentida, ao se ouvir músicas não ocidentais ou geradas por algoritmos de sínteses digitais. A música é um sinal sonoro que transmite diversas informações para o ouvinte e a sua dimensão fractal pode quantificar o grau de fragmentação deste sinal. A informação contida numa composição pode ser entendida como a Entropia de Shannon, uma medida da coerência da informação (PEAK, 1994) (BERAN, 2004).

Para músicas brownianas, a entropia da informação tende a zero, uma vez que há forte correlação entre seus padrões, fato que não provoca novidades na composição. Por outro lado, a música randômica

possui entropia máxima, pois como não há correlação, cada parte da composição traz novas informações. Já para a música tradicional ocorre um equilíbrio entre o valor da auto-correlação e o da entropia da informação de Shannon, evidenciando que essa música é uma mistura de ordem e caos (BERAN, 2004).

Segundo Ortiz, para serem aceitos a maioria dos programas computacionais usados para gerar música fractal precisam seguir alguns princípios tais como:

- Embora o ouvido humano seja capaz de perceber uma quantidade infinita de frequências compreendidas entre 20 a 20000 Hz, a música ocidental é construída por um conjunto discreto e finito de notas: “utiliza uma pequena fração de cerca de 90 sons distintos (diferentes alturas de som)” (BARROSO, on line).
- Mesmo que o ouvido humano possa perceber uma dezena de oitavas, a maior parte dos programas usa apenas um pequeno conjunto destas.
- A música fractal usa apenas algumas propriedades dos conjuntos fractais, caso usasse todas, a música seria bastante complexa e infinita.
- É necessário que as composições sigam um processo de ordenação de modo a serem compreensíveis e interessantes. Músicas com padrões desconhecidos são pouco interessantes.

Esses programas usam em geral equações determinísticas não-lineares, de modo recursivo. A dinâmica do padrão escolhido é garantida fazendo variar os parâmetros de controle da equação em questão. Os parâmetros de controle de uma função garantem a possibilidade de o evento analisado apresentar os três tipos de comportamentos: randômico, periódico e quase periódico. Dessa forma, o nível de caos presente no evento é proporcional aos parâmetros de controle da função que o modela. Toda equação não-linear pode apresentar comportamento randômico, persistente e anti-persistente. As composições fractais usam a variação dos parâmetros de controle para gerar as peças musicais.



Uma outra maneira de se produzir uma música fractal pode ser conseguida a partir do uso de uma função iterativa que pode fornecer dados a serem utilizados musicalmente. Pode-se usar um dado, uma régua, uma caneta e uma pauta. Cria-se um conjunto de regras a serem seguidas tais como:

- i. Marque três pontos coplanares, mas não pertencentes à mesma reta e marque um ponto inicial.
- ii. Use um dado, atribua alguns valores da face do dado a cada um dos pontos marcados no plano do papel.
- iii. Lance o dado e trace uma reta entre o ponto inicial e o ponto resultante do lançamento do dado
- iv. A dois terços do ponto resultante marque um novo ponto inicial e prossiga a iteração indefinidamente.

Os procedimentos seguidos geram um conjunto fractal conhecido como Triângulo de Sierpinski. O interessante desse conjunto de regras conhecido como Jogo do Caos, é que a escolha do ponto inicial não altera a estrutura global do conjunto fractal e também o conjunto de regras específicas geram um único conjunto fractal (PEAK, 1994). O Jogo do Caos é uma maneira relativamente simples de se produzir imagens fractais, não sendo necessário o uso de equipamentos modernos para construí-las. Fazendo variar as regras, podemos produzir uma infinidade de fractais.

Ao invés de seguir o último passo do processo acima citado podem-se usar três intervalos musicais (escalas, acordes ou notas) e atribui-se para cada um deles dois possíveis valores do dado e assim criarmos um espaço musical. É dessa forma que a maioria dos programas geradores de música fractal opera.

Essa composição criada a partir do triângulo de Sierpinski é intrinsecamente randômica. A música gerada desse modo terá uma combinação de notas que não agrada os ouvidos ocidentais, isso porque não segue uma regra de combinações, de padrões, isto é, de intervalos musicais a partir da teoria musical ocidental. Não há correlação entre as notas musicais.

Entretanto, caso se queira uma música mais ordenada, basta escolher uma escala musical, e estabelecer regras para proceder tais como para cada valor do dado, por exemplo, se o resultado obtido for seis, reinício o processo um tom e meio acima da nota obtida, se for três, começo quatro semitons acima do resultado e assim criar correlações entre as notas.

Ainda usando o Triângulo de Sierpinski, pode-se criar uma peça musical por operações de deleção da terça nota de uma tríade como iniciador, de modo sucessivo (CHURCH, 2000):

*C E G | C G | C E G G B D | C G G D |...*

Outra possibilidade lógica de construção de músicas fractais pode ser o Teorema da Colagem, exhaustivamente explorado por Barnsley, que afirma a possibilidade de gerar um conjunto fractal a partir de qualquer conjunto não fractal. Pode-se começar esse trabalho com um conjunto não fractal, usando cópias desse conjunto reduzidas por um fator de escala e submetidas a transformações geométricas tais como rotações, translações ou reflexões, podemos cobrir o conjunto inicial transformando-o num fractal.

Para construir músicas com motivos que tenham alguns padrões fractais, basta procedermos da seguinte forma:

- I. selecione a primeira nota;
- II. suba dois tons e corte no meio a duração da nota;
- III. desça um semitom e continue com a duração da nota anterior;
- IV. volte para a primeira nota;
- V. desça um semitom e conserve a duração da nota inicial;
- VI. repita o processo indefinidamente.



(SCRIVENER, 2000, p.186)

Essa regra do motivo segue os padrões típicos do conjunto fractal conhecido como floco de neve de Koch. De acordo com a figura, o Teorema da Colagem é explícito tanto nas durações quanto nas frequências sonoras. A autossemelhança desse tipo de construção é apenas aparente, após um conjunto relativamente grande de iterações dessa função iremos construir uma “música” bastante complexa e bela (PEAK, 1994).

A obra de Bach, *A arte da fuga* (1749), apresenta uma autossemelhança onde se percebe a evidência do Teorema da Colagem. Os motivos dessa peça são repetidos algumas vezes com pequenas variações dentro de uma região da peça. Ainda várias vezes repetem a melodia da voz principal com maior velocidade (ORTIZ, 2000). A Sonata em A op. 110 de Beethoven, também apresenta essa organização de motivos onde todas as partes da música são derivadas dos quatro primeiros compassos (PEAK, 1994).

O trabalho de Andrew Hus e Keneth, usando o conjunto fractal conhecido como Poeira de cantor, abordando-o numa perspectiva musical, detectou algumas propriedades fractais das composições analisadas, mostrando que é possível a “fabricação” de novas composições tendo características muito próximas das músicas inicialmente analisadas.

Na mesma ótica do Teorema da Colagem, Heinrich Schenker disseca a música em várias partes menores (escalagem), hierarquicamente estruturadas em níveis e, em seguida, são reorganizados, originando assim uma nova composição. Dessa forma, os segmentos decompostos da música apresentam aproximadamente as mesmas características quando estão inseridas na nova composição, e isso é o aspecto fractal da peça em questão (PEAK, 1994). Então, ambos os trabalhos citados podem, num certo sentido, produzir músicas com as mesmas características das músicas decompostas, mas com elementos inéditos.

Essas pesquisas conservam o “estilo” de composição do autor da música inicialmente analisada, então, segundo essas propostas, pode-se construir músicas de compositores com Bach, Mozart e Beethoven. Pode-se imortalizar o “estilo” musical de cada compositor.

Devido ao grande interesse despertado nas pessoas de modo geral, a Teoria do Caos e a Geometria Fractal podem ser usadas numa perspectiva transdisciplinar, na busca de construção de uma proposta estética ainda inédita na arte ocidental. A percepção desses novos paradigmas científicos fornece uma revisão explícita das crenças, sejam elas científicas ou artísticas, a respeito da realidade criada pelos ocidentais; como uma alternativa de exploração de novos territórios composicionais, emocionais, estéticos e intelectuais e a fim de reinventar o poder de criação cultural do mundo ocidental.

Desde suas formulações matemáticas, a Teoria do Caos e a Geometria Fractal vêm sendo usadas em diversas áreas das ciências e das artes. As possibilidades de trânsito entre a Geometria Fractal e as artes são imensas. O estudo dessas teorias conecta várias áreas da ciência e da arte numa perspectiva transdisciplinar.

A Teoria do Caos e a Geometria Fractal prometem aperfeiçoar os processos de transmissão de informações, sejam elas visuais (PEAK, 1994); elétricas, como os pulsos de uma linha telefônica (MANDELBROT, 2000) ou mesmo o sinal sonoro produzido na fonação (MARAGOS, 1999).



A indústria da comunicação tem grande interesse nas técnicas algorítmicas de produção e manipulação fractal da informação, uma vez que esses objetos podem comprimir o espaço ocupado pela informação significativa, economizando o espaço de armazenamento de dados e energia de transporte do sinal para os terminais de reprodução.

Usando técnicas fractais, pode fabricar imagens virtuais muito próximas das imagens naturais; bem como maximizar a qualidade das imagens. Devido a seu forte apelo visual, as imagens fractais são largamente usadas pelas artes visuais; entretanto, elas não são criadas por artistas plásticos inspirados e extremamente sensíveis ao uso de formas irregulares em seus trabalhos. Antes, os conjuntos fractais, geralmente conhecidos como atratores estranhos, são gerados por cientistas e matemáticos que manipulam alguns algoritmos representativos de um dado modelo de realidade. Mas devido à rápida difusão desse conhecimento é possível usar softwares capazes de gerar imagens fractais bastante complexas a partir de uma rotina elementar, não sendo preciso um conhecimento de suas estruturas matemáticas para gerá-las.

As dimensões fracionárias remetem à ideia de quantos espaços há no objeto em questão. É uma maneira objetiva de se avaliar a eficiência do objeto na ocupação do espaço disponível.

A geometria fractal pode ser uma boa ferramenta para se analisar os sistemas evolucionários como a comunicação, uma vez que as informações acerca da fractalidade de um objeto fornecem indícios marcantes de suas estruturas dinâmicas, as circunstâncias no qual este foi criado e as relações às quais este se submete (PEAK, 1994).

A literatura contemporânea, defendendo um conceito de desconstrução do já estabelecido, valoriza a complexidade, o contingente, os multiníveis e o não-linear. Nessa ótica, a literatura está em consonância com a Teoria do Caos. Não é de causar espanto o fato de a organização das palavras em um texto, em especial nos poemas, ter um estágio de organização fractal.



A proposta estética herdada da Teoria do Caos pode ser aproximada da arte como um todo em especial com as propostas de vanguarda como o dadaísmo, o futurismo, o cubismo ou mesmo a música atonal. Estes tão fora dos padrões limítrofes já estabelecidos seja sobre a ideia de arte, seja sobre sua apreciação. Sabe-se que a arte não é natural, há apenas uma pretensão de naturalização dessa ideia, é, antes, um processo de criação humano contido num espaço-tempo bem definido e influenciado por seu recipiente sócio-histórico. Dessa forma, os padrões acerca de como a arte é ou deve ser produzida ou apreciada atendem a uma necessidade de ordenação e classificação crucial para a estruturação da civilização, tendendo a generalizar uma gama de fenômenos tão diferentes, diversos, múltiplos, sob uma única frase, enunciado, lei ou mesmo num modelo mental criado sobre o que é tido como realidade.

Na perspectiva de desconstrução dos conceitos e reorientação das práticas sociais, é preciso deitar fora a ideia de perfeição plena, de evolução linear ou mesmo de progresso significativo. A dependência sensível às condições iniciais garante que pequenas ações individuais, a exemplo do existencialismo de Sartre, podem gerar efeitos catastróficos ou significativos. Essa interpretação extrema leva o sujeito a agir, uma necessidade de afrouxar a intensidade do poder retórico do discurso a ponto de sentir uma nova realidade, não um sentimento de desamparo, a desolação pela ausência de previsão em longo prazo.

## Abstract

This work has the intention to propose a new approach that would allow the adoption of new concepts on the organization of language and a possible quantitative measure of the organization, bringing the Social Sciences of Natural Sciences. For this contract is made use of the construction of the idea of fractal music, its relationship with traditional music and its composition (manufacture) from some algorithms, pointing to a need for reflection on the intuition, beliefs and concepts on the western art and its aesthetics. The exploration of ideas related to Fractal Geometry from musical compositions discuss how the search language can be seen as a dynamic system with specific properties fractals. The use of a method to analyze the principles of organization of language can join the West in a new field of work as a productive alternative for renewal of its creative power of both the science and the art, allowing a reassessment of that civilization.

**Key-words:** Fractal Geometry – language – music.

## Referências

BACKES A. R.; O. M. BRUNO. *Técnicas de estimativa da dimensão fractal: um estudo comparativo*. Jul. 2005. Disponível em <<http://www.dcc.ufla.br/infocomp/artigos/v4.3/art07.pdf> >Acesso: em 31 de janeiro de 2008.

BARROSO, Márcio Ellery Girão. A música, as notas e a escala. *Música sacra e adoração*. Disponível em: <[http://www.musicaeadoracao.com.br/tecnicos/teoria\\_musical/musica\\_notas\\_escala.htm](http://www.musicaeadoracao.com.br/tecnicos/teoria_musical/musica_notas_escala.htm)>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2008.

BEM-DOV, I. *Convite à física*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 151p.

BERAN, J. Music: chaos, fractals and information. In: *Chance*. V. 17, n.º. 4, 2004 p. 7-16.



BRÜSEKE, F. J. *A crítica da razão do caos global*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1993. 186p.

- BULMER, M. Music from fractal noise. In: *Proceedings of the Mathematics 2000 Festival*. 10-13, Jan. 2000.
- CHURCH, C; PYKE, R. "Dancing with fractals: the chaos game (with Music!)" In: SUMMER. mar. 2000.
- FALCONER, K. J. *Fractal geometry: mathematical and applications*. New York, John Wiley, 1990.
- GLEICK, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 310p.
- LORENZ, E. N. *A Essência do caos*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996. 278p.
- MANARIS, B.; *et al.* *Can beautiful music be reconized by Computers?* Computer Science Departament. College of Charleston. Thecnical Report CoC/Cs TR#2002-7-1, março, 2002.
- MANDELBROT, B. B. *The fractal geometry of nature*. New York: W. H. Freeman, 2000. 468p.
- MARAGOS, P.; POTAMIANOS, A. Fractal dimensions of speech sounds: Computation and application to automatic speech recognition. *Journal Acoustical Society of America*, vol. 105, n. 03, Mayo, 1999.
- MONRO, G. *Some experiences with algorithms in musical compositions*. In: Proceedings of the mathematics and art conference. 2000. Bond University. p. 11-19.
- ORTIZ, J. A. P. *Música Fractal: el sonido del caos*. Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos. Universidad de Alicante, Mayo, 2000.
- PEAK, D.; FRAME, M. *Chaos under control: the art and science of complexity*. New York: W. H. Freeman, 1994. 408p.
- PESSIS-PASTERNAK, G. *Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993. 259p.
- SCAFETTA, N.; WEST, B. J. *Multiscaling comparative analysis of time series and geophysical phenomena*. In: *C o m p l e x i t y*. Inc., V. 10, No. 4, p. 51-56 dez. 2004. (Wiley Periodicals)
- SCRIVENER, J. *Applications of fractal geometry to the player piano music of colon nancarrow*. Bridges. Mathematical Connections in Art, Music, and Science. 2000.



TURCOTTE, D. L. *Fractals and chaos in geology and geophysics*. 2. ed.  
Cambridge: Cambridge University, 1997. 398p.

WALKER, E. Chaos Theory Melody. Disponível em: <<http://www.ziaspace.com/elaine/chaos/ChaosMelodyTheory.pdf>> acessado em 31 de janeiro de 2008> Acesso em: 28 de janeiro de 2008.



## LINGUAGEM E TECNOLOGIA: DESAFIOS PARA O ENSINO DE LÍNGUAS NA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO

*Francisco Wellington Borges Gomes\**

### **Resumo**

O uso de artefatos tecnológicos em nosso cotidiano tem mudado o modo como interagimos com o ambiente ao nosso redor, ocasionando, conseqüentemente, alterações em nossos padrões comportamentais e cognitivos. No ensino de línguas, por exemplo, é cada vez mais necessária a busca por recursos que possibilitem maior contato com cenas cotidianas de uso da linguagem, assim como o desenvolvimento de estratégias de ensino que permitam aos alunos utilizar a língua de maneira significativa. Nesse contexto, elementos como o computador e a Internet, dentre outros, assumem o papel de corresponsáveis pelo aprendizado. Neste artigo, discutiremos sobre algumas das questões sociais e educacionais que envolvem o uso da tecnologia no ensino de línguas, debateremos alguns dos benefícios e problemas decorrentes da inserção de artefatos tecnológicos, notadamente do computador, além de discutir medidas que podem contribuir para sua implementação eficaz no ensino formal de linguagem.

**Palavras-chave:** Ensino de línguas – inserção tecnológica – letramento digital.

---

\* Francisco Wellington Borges Gomes atualmente é professor assistente da Universidade Federal do Piauí – UFPI. Graduiu-se em letras/inglês pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI, onde também concluiu especialização em língua inglesa. É mestre em linguística aplicada pela Universidade Estadual do Ceará – UECE, e doutorando em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. E-mail: wellborges@hotmail.com

## Introdução

*“A linguagem é uma das faculdades cognitivas mais flexíveis e plásticas adaptáveis às mudanças comportamentais e a responsável pela disseminação das constantes transformações sociais, políticas e culturais geradas pela criatividade do ser humano. As inúmeras modificações nas formas e possibilidades de utilização da linguagem em geral e da língua, em particular, são reflexos incontestáveis das mudanças tecnológicas emergentes no mundo e, de modo particularmente acelerado nos últimos 30 anos, quando os equipamentos informáticos e as novas tecnologias de comunicação começaram a fazer parte de forma mais intensa da vida das pessoas e do cotidiano das instituições.”*

Marchuschi, 2004

Como qualquer campo científico, o ensino de línguas, seja ela materna ou estrangeira, é marcado historicamente por inovações metodológicas. Durante décadas, acompanhamos o surgimento e adoção de novos recursos que prometem atender a uma demanda social cada vez maior pelo aprendizado das mesmas. Além disso, as rápidas mudanças tecnológicas pelas quais estamos passando nos últimos anos, especialmente aquelas no campo da informação, nos fornece cada vez mais instrumentos por meio dos quais podemos repensar e aperfeiçoar nossas práticas pedagógicas. A inserção do computador no ambiente escolar, associado a outros recursos tecnológicos como a TV, o cinema e o DVD, por exemplo, nos mostra que novas possibilidades surgem a cada momento, nos oferecendo novas ferramentas para o ensino e aprendizagem em praticamente todas as áreas do conhecimento.

O uso de novos artefatos tecnológicos em nosso cotidiano tem mudado o modo como interagimos com o ambiente ao nosso redor, ocasionando, conseqüentemente, alterações em nossos padrões comportamentais e cognitivos. Para Simeão (2006), a influência de novos meios de comunicação de massa, notadamente a partir dos anos 60, alterou a forma como percebemos e produzimos o conhecimento. Mais recentemente, as novas tecnologias transformaram os modos de conhecer e de aprender. O conhecimento não é mais visto como algo depositado na mente dos homens, mas algo distribuído em suas extensões: em livros, filmes, CD-Roms, e, principalmente, na Internet.

A Internet, um recurso tecnológico produzido de forma coletiva e aberto a todos, é um exemplo claro da forma como nossas ações, nossas interações e a maneira como produzimos conhecimento são alteradas pela inserção de novas tecnologias em nossas vidas. Em pouco mais de dez anos ela tem provocado mudanças profundas em nossas atividades, que vão desde a forma como interagimos com nossos amigos, como trabalhamos, como nos divertimos, como lemos e escrevemos, à forma como aprendemos. A produção de conhecimento deixou de ser uma ação individualizada ou restrita a grupos específicos para se configurar como um fenômeno teoricamente aberto a todos, produzido em um espaço do saber coletivo.

De acordo com Saúden e Oliveira (2006), atualmente vivemos uma ruptura nos modos e métodos tradicionais de ensino. A escola não é mais o único espaço de formação, nem os professores aqueles que detêm todas as habilidades e conhecimento. Tornou-se uma necessidade da escola incorporar novas práticas a velhos métodos e recursos de ensino. Para Cerveró (2006), o momento histórico em que vivemos agora, a era da sociedade da informação, nos fornece novas formas de acesso e configuração do conhecimento, que por sua vez favorecem novos modelos educacionais. Nesses novos modelos, a escola não é a única a exercer sua tradicional função na aprendizagem dos alunos, nem tampouco protagoniza o ato educativo em um momento caracterizado pela diversidade de códigos semióticos e pela variedade de instrumentos e processos de assimilação cognitiva diferentes daqueles a que ela está habituada. Nesse contexto, novos elementos como o computador e a Internet se aliam a outros como a TV, o vídeo, o cinema, e o vídeo game, dentre outros, como corresponsáveis pelo aprendizado dentro e fora da sala de aula.

No ensino de línguas, por exemplo, torna-se cada vez mais frequente e necessária a busca por recursos que possibilitem maior contato com cenas cotidianas de uso da linguagem, assim como o desenvolvimento de estratégias de ensino que permitam aos alunos utilizar a língua de maneira significativa e de acordo com objetivos específicos.

Neste artigo, discutiremos sobre questões sociais e educacionais que envolvem o uso da tecnologia no ensino de línguas. Debateremos alguns dos benefícios e problemas decorrentes da inserção de artefatos tecnológicos, notadamente do computador, no ambiente escolar, além de discutir medidas que podem contribuir para sua implementação e uso eficaz no ensino formal de linguagem.

### **Artefatos tecnológicos enquanto mediadores da atividade humana**

Uma máquina, como qualquer ferramenta, é um objeto que media as relações entre um sujeito e o ambiente ao seu redor, permitindo que aquele possa exercer alguma influência sobre o ambiente de modo mais eficaz do que sem a presença da mesma. Nós, seres humanos, por exemplo, constantemente utilizamos objetos que nos permitem interagir com o ambiente ao nosso redor de modo mais eficiente.

De acordo com Vygostky *apud* Cole (1999, p. 89), toda atividade humana caracteriza-se pela mediação de ferramentas. Nela, o homem constantemente cria estímulos que determinam suas próprias reações e que são usados como meio de controlar seu próprio comportamento. Desde objetos comumente usados no dia a dia como objetos domésticos, de trabalho e computadores, até signos, símbolos e convenções sociais, o homem determina a si próprio por meio dos artefatos artificiais criados por ele. Ribeiro (2006, p. 32), ao discutir a história da leitura, exemplifica como a criação de artefatos pelo homem molda seu comportamento e os processos cognitivos relacionados a ele. Segundo ela:

Até a Idade Média, ler era uma atividade para poucos. Restrita à classe religiosa ou aos homens poderosos e ricos. [...] Enquanto os ricos e padres liam, a população comum deveria se contentar em ouvir as interpretações autorizadas de muitas obras, especialmente da Bíblia. Toda leitura era feita em voz alta, até porque não se sabia outra forma de ler. Os homens participavam de clubes

de leitura onde “ruminavam” os textos para melhor compreendê-los. Até que uma nova técnica de ler emergiu: a leitura silenciosa. Um grande mistério para muitos, esse jeito de ler deixava intrigados alguns homens sábios. Como alguém poderia compreender um texto sem que ele passasse pela voz? Dessa época em diante, aumentou o número de textos pornográficos e heréticos, já que não se podia mais controlar o que cada pessoa lia entre as mãos.

A redução do tamanho dos livros e sua composição em papel cada vez mais leve contribuíram para a criação de novos gestos de ler: a leitura em ambientes externos, nas praças, nas ruas. A esse livro pequeno e portátil deu-se o nome de *libelo*, justamente porque ele deixava livre o leitor que antes só podia ler acorrentado a uma mesa.

Da mesma forma Marx, ao definir “trabalho” em seu livro *O Capital* (apud Toman, 1999, p. 71-72), o descreve como a atividade por meio da qual o homem molda o mundo ao seu redor e, conseqüentemente, a si próprio. Segundo ele, é por meio deste processo que o homem inicia, regula e controla as reações materiais entre ele e a natureza de acordo com suas próprias necessidades. Ao agir e modificar o mundo externo, o homem age sobre si mesmo e sobre o grupo social a que pertence, gerando novos processos físicos e cognitivos. Contudo, esta ação humana não se dá de forma direta, mas sim por meio da mediação de ferramentas e signos.

Essa visão é posteriormente corroborada por Luria (1928, apud Cole, 1999, p. 89); Davidov (1999); Engeström (1999) e Vygostky (Apud Cole, 1999, p. 89), para quem a atividade humana está sempre conectada à transformação da realidade, que só é possível por meio da mediação de ferramentas. Dessa forma, o uso de ferramentas não só possibilita ao homem agir de modo mais eficaz sobre o ambiente ao seu redor, como também gera novas habilidades e funções cognitivas nos indivíduos pertencentes a grupos sociais que delas fazem uso.

Assim como qualquer outra atividade humana, a história do ensino formal está marcada pelo constante surgimento e adoção de

ferramentas que passaram a moldar as nossas práticas e atividades pedagógicas. O giz, o quadro negro, o livro didático, dentre outros, são exemplos de ferramentas que representaram inovações tecnológicas em algum momento histórico e que se inseriram e modificaram de tal forma a atividade humana no ambiente escolar que hoje não as enxergamos mais como tal, sendo que para muitos é difícil imaginar uma sala de aula sem o quadro ou aprendizado sem o livro didático.

Entretanto, ao contrário do que se pode pensar, a adoção dos recursos acima certamente não ocorreu de forma repentina e sem resistências. De fato, a inserção e aceitação de qualquer novo recurso tecnológico no ambiente escolar (ou de novos usos para recursos antigos) parece ser algo problemático, em parte porque falar de mudanças na escola implica em discutir sobre uma série de fatores e condições materiais, sociais e ideológicas, que envolvem desde a existência de estrutura física adequada à disponibilidade de equipamentos e recursos, salários e horas de trabalho justas para os professores; o treinamento de pessoal; a disposição para mudança tanto de professores, autoridades escolares e alunos; dentre outros.

Almeida (2007), ao analisar a implementação do computador no ambiente escolar, nos dá um exemplo bastante atual desse processo de mudança. Segundo ela, apesar da aprendizagem mediada por computador (CALL<sup>1</sup>) já contar com quarenta anos de história, e ser esta uma área de pesquisa em pleno crescimento, ainda não há evidências de que o computador venha sendo utilizado de forma integrada, tanto no Brasil quanto no resto do mundo. Para a autora, ao citar Bax (2003), “o modelo de uma vez por semana continua a prevalecer na maioria das instituições de todo o mundo” sem indícios claros de que o computador esteja realmente integrado na atividade escolar.

---

<sup>1</sup> Acrônimo para o termo em inglês “Computer Assisted Language Learning”.

## Uma questão de resistência

Queiramos ou não, a configuração da sala de aula, assim como outras esferas sociais, são constantemente reformuladas em maior ou menor grau pela inserção de novas ferramentas ou adaptação de velhos recursos. Entretanto, tais mudanças nem sempre são bem-vindas de imediato por aqueles por elas influenciados. Ao falarmos de inserção de recursos tecnológicos no ambiente escolar, por exemplo, é comum encontrarmos resistências por parte de algumas autoridades escolares, professores e alunos. Isso se deve parcialmente pelo receio em relação ao uso deles, ou por desconhecimento de que a mudança traz benefícios.

Em relação ao uso do computador na sala de aula, é comum encontrarmos profissionais que, por não o terem como uma ferramenta integrada em seu dia a dia fora do ambiente escolar, preferem deixá-lo de lado em sua prática profissional sob argumentos como o fato de não saberem como utilizá-lo ou por não enxergarem benefícios no seu uso. É fato que nem todas as escolas, especialmente públicas, contam com um número suficiente de computadores em bom estado para o uso nas aulas, entretanto, mesmo nos casos em que há equipamento disponível, percebe-se a resistência de membros da comunidade escolar em tornar o computador um elemento rotineiro na sua prática profissional. A seguir, discutiremos um pouco sobre possíveis razões para que isto ocorra, assim como algumas sugestões para minimizar o impacto causado pela inserção do computador na sala de aula de línguas.

Apesar das justificativas acima retratarem as escolhas pessoais de alguns professores, coordenadores e diretores, que optam por manter algumas inovações tecnológicas fora de sua sala de aula ou escola, este fato também aponta para a falta de uma política bem estruturada que vise à inserção digital na escola. Um exemplo claro são os programas governamentais que investem na compra de equipamentos e montagem de laboratórios de informática em escolas públicas, mas não preveem a qualificação continuada dos profissionais que utilizarão tal equipamento, nem tampouco a sua manutenção técnica, como se a aquisição de equipamento fosse por si só suficiente para fazer com que o computador seja inserido de modo eficaz nas salas de aula.



Em relação à qualificação profissional de professores e outros profissionais de educação, raramente a compra de equipamentos é acompanhada pela criação de programas de treinamento que auxiliem e instiguem longitudinalmente esses profissionais a discutir tanto aspectos técnicos, relativos ao manuseio do hardware, quanto aspectos pedagógicos, para preparar aulas, debater e encontrar soluções para o uso do computador enquanto ferramenta de ensino. Da mesma forma, a falta de um sistema de manutenção rápido e eficaz de equipamentos danificados para que eles possam ser devolvidos à sala de aula faz com que muitos desses laboratórios estejam lotados com equipamentos sucateados, impossibilitados para o uso.

Diante deste quadro, não é motivo de surpresa o fato de que muitas escolas contam com laboratórios de informática fechados ou mal utilizados, desperdiçando, assim, uma poderosa ferramenta que poderia motivar e facilitar o ensino mais significativo que a tradicional metodologia do quadro e giz.

Se à primeira vista este parece um problema exclusivo da escola pública, um olhar mais atento nos mostrará que em muitas escolas particulares, em que o incentivo financeiro não é um impedimento tão grande, a inserção tecnológica também encontra barreiras. Em parte, elas se devem a enganos em relação ao uso da tecnologia na escola. Assim como ocorre com a TV, o vídeo, o vídeo game, dentre outros recursos multimídia, a forte inclinação ao entretenimento que o computador e a Internet vêm assumindo ultimamente contribuem para que eles não sejam encarados como recursos didáticos sérios e eficazes, sendo na maioria das vezes associados ao lazer e a momentos de descontração em sala de aula tanto por professores quanto alunos. Não afirmamos com isso que a sala de aula não possa ser descontraída e divertida, mas sim que o uso do computador exige a delimitação e planejamento de atividades pedagógicas claras para que ele tenha efeito positivo no que se pretende ensinar.

A forma como os professores encaram e utilizam o computador em sala de aula influencia diretamente o modo como os alunos veem tal recurso. Seu uso esporádico ou sem propósitos educacionais claros

contribui para a visão do aluno de que esse é um recurso mais destinado a momentos de lazer, para quebrar a monotonia da aula de línguas. Por outro lado, é inegável o poder motivador dos recursos multimídia oferecidos pelo computador. Se utilizados adequadamente, eles se mostram uma ferramenta poderosa na aproximação e empatia dos alunos pelos conteúdos escolares. Por meio da Internet, por exemplo, os alunos podem ter acesso a gêneros textuais diversos, envolver-se em atividades de comunicação autêntica com pessoas em qualquer lugar do mundo, além de realizar atividades de escrita, fala, leitura e compreensão oral de modo mais significativo.

Para Suaiden & Oliveira (2006), que discutem sobre as necessidades da escola na era da informação, o objetivo do ensino formal deve ser tornar os aprendizes pessoas capazes de encontrar, de avaliar e de usar a informação (quer ela venha de um livro, de um filme, de um computador, de uma conversa ao qualquer outra fonte) para resolver problemas ou tomar decisões ao longo da vida. Isto implica dizer que o conhecimento produzido dentro da escola deve transcender o conteúdo das disciplinas e da realidade escolar e ser aplicado em situações diferentes do contexto específico em que foi aprendido. Para que isso ocorra, é necessário estimular a autonomia intelectual dos aprendizes. As possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias, em especial pela Internet, permitem aos alunos assumir mais controle sobre seu próprio aprendizado, tornando-os cada vez mais autônomos, uma vez que ao interagir com novas modalidades de leitura e escrita (*blog, e-mail, chat*) os alunos são motivados a criar suas próprias estratégias cognitivas de compreensão.

Ainda para Suaiden e Oliveira (2006), a Internet, enquanto fonte potencialmente infinita de informação, trouxe diferentes tipos de vantagens e problemas para o professor. Se por um lado este passou a ter a seu dispor uma fonte bastante diversificada de materiais de apoio e a possibilidade de construção de tarefas pedagógicas mais sofisticadas e interessantes do que as tradicionalmente propostas pelos livros didáticos, por outro lado, ele passou também a ter que satisfazer novas exigências. Muitos professores, que já enfrentavam dificuldades no

ensino da leitura e escrita tradicional, confrontam-se hoje com a necessidade de preparar seus alunos para as práticas digitais cada vez mais presentes em contextos cotidianos. O uso eficiente das ferramentas de busca, a hiperleitura e a construção de sentido a partir da integração de múltiplas linguagens passaram a ser habilidades necessárias, mesmo para a aquisição de conceitos escolares. Sobre isso, Motta-Roth (2007) afirma que o uso da tecnologia no ensino de línguas oferece para o aluno a oportunidade de interagir, refletir e escolher os textos e recursos simbólicos não-verbais que lhes interessam e motivam para participar ativamente do processo de aprendizagem.

Entretanto, ao utilizar a tecnologia com propósitos educacionais é necessário refletir sobre a dinâmica do processo de ensino-aprendizagem. A didática escolhida poderá favorecer ou não o uso da tecnologia como instrumento pedagógico que contribua para o desenvolvimento das capacidades linguísticas do aluno.

Assim como qualquer produto social, a inovação tecnológica não é por si só positiva ou negativa. Seu resultado prático vai depender grandemente do uso que dela fazemos. Por isso, é necessário que o professor tenha ideias bem claras sobre o que é utilizar a tecnologia como ferramenta pedagógica, o que é utilizá-la como entretenimento e o que é utilizá-la no ambiente de trabalho fora da sala de aula, uma vez que são exigidos esforços cognitivos diferentes para cada uma dessas funções.

Dependendo do uso que fazemos deles, os recursos oferecidos pelo computador e outras novas tecnologias podem mudar a escola e, conseqüentemente, a sociedade, de modo positivo ou negativo, tanto ao ampliar as possibilidades de acesso dos grupos excluídos à informação e ao conhecimento, quanto aumentar ainda mais a distância e a exclusão existente. Esses resultados completamente opostos reforçam a necessidade de incluirmos tais recursos em nossas práticas educativas de forma crítica e responsável.

A seguir, discutiremos como o desenvolvimento de novas tecnologias e a inserção do computador no ambiente escolar influenciam conceitos, ideias e o processo de ensinar línguas.

## Letramento, leitura e escrita no computador

Como já mencionamos, a tecnologia como ferramenta pedagógica fornece novos suportes para a leitura e escrita, criando, dessa forma, novos desafios para professores e alunos. A esse respeito, Pereira (2005) aponta para a necessidade de que a escola prepare a sociedade para utilizar a tecnologia da melhor maneira possível também em situações que excedam o ambiente escolar. Fora da escola, a demanda social cada vez maior pela leitura e escrita em meio digital revelam a necessidade de que estes gêneros sejam inseridos no ensino formal, já que cada vez mais ler e escrever no computador torna-se uma prática corriqueira.

Contudo, reconhecemos que a influência de alguns artefatos tecnológicos em nossa língua/cultura, notadamente do computador e da Internet, ainda nos assusta. Antes do advento da comunicação de massa e das novas tecnologias que permitem que ela ocorra simultaneamente em qualquer canto do planeta, as mudanças linguísticas e culturais ocorriam de geração para geração. Agora, em poucos anos, ou mesmo meses, palavras e hábitos parecem surgir do nada para logo serem aceitos como se há muito fizessem parte de nossas vidas, fato que tem gerado muitas críticas. Alguns acusam o computador como responsável por corromper a língua, enquanto outros enxergam nisso motivos para que os gêneros digitais e a influência “prejudicial” da tecnologia fiquem fora da sala de aula.

Entretanto, aqueles que veem a linguagem e gêneros particulares ao meio digital como incompatíveis com o ensino formal se esquecem que os processos que ocorrem com a apropriação da linguagem do computador, por exemplo, são os mesmos que vêm ocorrendo em nossa língua desde seu “surgimento”. Abreviações, neologismos, estrangeirismos, usos de sinais gráficos, dentre outros, têm marcado o desenvolvimento de nossa e de qualquer outra língua por séculos, sem que com isso elas tenha sido inutilizadas. Pelo contrário, tais mudanças refletem as necessidades de uso de seus falantes.

Assim como a linguagem em meio não digital, a escrita no computador, notadamente em ambiente *on-line*, configurou-se como é

devido a uma série de limitações do suporte em atender às necessidades dos usuários. O uso de abreviações, por exemplo, surgiu da falta de tempo para escrever durante conversas em tempo real. Da mesma forma, aquelas “carinhas” ou *emoticons* usados na interação virtual surgiram como uma tentativa de preencher características da interação face a face, ausentes em conversas pela Internet antes da popularização das *webcams*.

Fora do ambiente online, entretanto, as limitações e necessidades dos usuários da língua são outras, o que exige que eles recorram a novas estratégias de comunicação. Estudos começam a mostrar que o medo que muitos professores têm de que a língua da internet substitua a língua canônica usada fora do ambiente online não se justifica, uma vez que os alunos parecem perceber que a linguagem de um ambiente não é apropriada a outro. Da mesma forma, considerar que a apropriação de elementos linguísticos provenientes de meios digitais em nossa língua seja algo prejudicial e que deve ser evitado não impedirá que ela ocorra. Aliás, a apropriação de linguagem proveniente de outros meios midiáticos de grande alcance é algo bastante recorrente em nossa cultura/linguagem. Basta lembrarmos qual foi a última expressão “da moda” falada por algum personagem televisivo e repetida incansavelmente por milhões de pessoas.

Como consequência de fatores sociais, políticos e históricos é natural que a linguagem esteja em constante reconfiguração. Contudo, como a maioria das práticas escolares ainda estão centradas em atividades totalmente descontextualizadas do ambiente social em que os alunos estão inseridos, e como a aprendizagem continua a ser encarada como um fenômeno meramente técnico, em que o conhecimento de regras e instruções é visto como único, verdadeiro meio de acesso ao conhecimento, é provável que a linguagem proveniente do computador continue excluída da escola por algum tempo.

Para que a escola e o ensino de linguagem se insiram na sociedade da informação, é necessária uma melhor compreensão das novas lacunas que o uso da tecnologia em práticas letradas abre na

estrutura social vigente, e de que forma elas podem ser exploradas para promover mudanças sociais. Isto implica em uma mudança de conceitos tais como letramento, leitura, escrita, assim como mudanças na visão do papel do professor e do próprio ensino da linguagem, que deve considerar as necessidades e o aspecto social do aluno no momento de ensinar.

Sobre as atuais necessidades de leitura, Cerveró (2006) nos diz que na sociedade da informação o ato de ler se converteu em uma atividade complexa que não se limita ao livro. Segundo ela, é preciso dotar o leitor de capacidades que tornem possível o acesso a diferentes tipos de leitura, em diferentes suportes, além de capacidades para discriminar, interpretar e valorizar a informação, transformando-a em conhecimento (construído por meio de diversos meios semióticos tais como textos, sons, imagens, luzes, cores, formas, gestos, dentre outros). Ainda para ela, a escola não está exercendo seu papel no ensino de leitura, já que determinadas modalidades são ignoradas e adquiridas primordialmente em ambientes não-formais de aprendizagem.

Ao discutir a alfabetização<sup>2</sup>, a autora nos diz que:

O termo “alfabetização” estava originalmente associado às competências leitoras e de escrita próprias de uma sociedade escassamente tecnologizada. Hoje podemos falar de várias alfabetizações e analfabetismos segundo as capacidades dos indivíduos de relacionarem-se com a informação em diferentes códigos.

Para Tavares (2006), as rápidas transformações sociais motivadas pelo surgimento de novos recursos tecnológicos também alteram a natureza de conceitos como letramento, que se expande para incluir a habilidade de ler, compreender e interagir com as novas tecnologias de forma significativa.

---

<sup>2</sup> Kleiman (1995) define alfabetização como “competências individuais no uso e na prática da escrita” e letramento como “conjunto de práticas sociais que usam a escrita, enquanto sistema simbólico e enquanto tecnologia, em contextos específicos, para objetivos específicos”.

Buzato (2001) nos apresenta duas definições para esta nova concepção de letramento, o letramento digital, que implica no conhecimento por parte do aprendiz das regras e convenções peculiares ao meio eletrônico, que o habilitam a construir significado a partir dos diferentes gêneros digitais e dessa forma obter instrumentos para agir socialmente. São elas:

- a. Habilidade de construir sentido a partir de textos que mesclam palavras e elementos pictóricos e sonoros numa mesma superfície (textos multimodais);
- b. Capacidade de localizar, filtrar e avaliar criticamente a informação disponibilizada eletronicamente.

Ribeiro e Araújo (2007, p. 176-177) também defendem que o estudo dos gêneros digitais pode contribuir para o ensino da produção escrita e chamam a atenção para a necessidade de se repensar as práticas pedagógicas. Segundo os autores:

A escola precisa se esforçar para testar “novos” caminhos para o ensino da escrita ou para ressignificar os que já existem de modo que se possa retirar o tom severo do discurso pedagógico o qual faz com que as crianças paralisem diante do medo de errar ou da descrença que elas percebem por parte de seus pais e professores. Se for verdade que ensinar a ler e escrever é tarefa da escola, então é verdade que tal tarefa pode e deve ser sempre redimensionada.

Entretanto, apesar de ser um consenso entre pesquisadores que a inserção do computador e dos gêneros digitais no ensino da linguagem pode trazer benefícios tais como o aprendizado mais significativo e autônomo, além de motivar alunos a “mergulhar de cabeça” na aprendizagem, é importante lembrar que “a tecnologia, assim como qualquer produto social, não é por si só positiva ou negativa. Seu resultado prático vai depender do tipo de uso que fazemos dela” (BRAGA, 2007). O computador não é o foco, mas apenas um meio, um instrumento para promover o crescimento pessoal e coletivo na

sala de aula. Dessa forma, devemos ter cuidado para que, ao usar a tecnologia, nossas aulas não deixem de ser aulas de línguas para tornarem-se aulas de informática. Lembremos que o foco da aula é a linguagem, e não a tecnologia. Para isso, é essencial o planejamento cuidadoso e a contextualização das atividades de ensino. A esse respeito, Coscarelli (1998) nos diz que:

É importante deixar claro que os bons resultados da nova tecnologia dependem do uso que se faz dela, de como e com que finalidade ela está sendo usada. Não se pode esperar que o computador faça tudo sozinho. Ele traz informações e recursos, cabe ao professor planejar a aplicação deles em sala de aula.

Dentre alguns pontos que devem ser considerados ao usarmos a tecnologia como recurso didático estão:

1. o nível de conhecimento do professor sobre os recursos oferecidos pelo computador e a forma como ele os vê enquanto ferramenta pedagógica;
2. a escolha da metodologia de ensino, que identifica o uso da tecnologia como mediadora do processo de aprendizagem;
3. o planejamento e a contextualização das atividades de acordo com a realidade do aluno de forma que elas sejam motivadoras;
4. a disponibilidade e a facilidade de acesso aos recursos tecnológicos, a adequação dos equipamentos e estruturas físicas;
5. a preparação de professores, coordenadores, diretores e alunos para lidar com a tecnologia enquanto recurso pedagógico.

## **Conclusão**

Ao falarmos da inserção tecnológica na escola, é comum recorrermos à discussão de que a falta de equipamentos e estrutura física adequados são os grandes responsáveis pelas tentativas não sucedidas de implementação de um determinado recurso, tal como



ocorre com o computador atualmente. Entretanto, a concepção de que a apropriação tecnológica não ocorre simplesmente pela inserção de recursos materiais nos parece uma visão demasiadamente simples dos fatores que envolvem o processo de mudança no ensino. Para que qualquer mudança educacional ocorra, é necessário que várias condições sejam preenchidas simultaneamente, dentre elas a demanda social para a mudança e a disposição por parte dos governos ou autoridades escolares para incentivá-las.

Para atender às novas demandas da era da sociedade da informação também são necessárias reflexões e mudanças, que vão desde a forma como os professores veem as novas tecnologias, seus benefícios e seu grau de familiaridade com ela, passando por mudanças na filosofia de ensino e na infraestrutura das escolas e mudanças curriculares. Esse processo também envolve o treinamento de habilidades necessárias aos professores, a disponibilização de tempo para a preparação das aulas, a adequação gradativa dos alunos à nova tecnologia, além da adoção de políticas educacionais claras e bem estruturadas que apoiem tal implementação.

Entretanto, quando comparados como os benefícios da inserção de artefatos tecnológicos na sala de aula, os inúmeros fatores necessários para que ela ocorra não se tornam impedimentos. São muitos os exemplos de tentativas isoladas de professores e escolas que conseguiram, de forma bem-sucedida, fazer do computador e outras tecnologias uma parte integrante da sala de aula nos mostrando que com medidas sérias podemos adequar a escola, em especial o ensino de línguas, às novas demandas da era da informação.

## Abstract

The use of technological artifacts in daily activities has changed the way we interact with the environment that surrounds us, modifying behavioral and cognitive patterns. In the teaching of languages, for example, the search for resources that allow more contact with everyday scenes of language use is increasingly more necessary so that they can give students opportunities to use language meaningfully. In this context, elements like the computer and the internet, among others, are co-responsible for learning. In this article we discuss about some of the social and educational matters concerned with the use of technology in the teaching of languages. We will also talk about some of the benefits and problems that come with the insertion of technological artifacts, specially the computer, in the teaching environment. Besides, we will discuss about some measures that can contribute to their effective implementation in formal teaching of languages.

**Key-words:** Language teaching – technological insertion – digital literacy.

## Referências

- ALMEIDA, Valdênia Carvalho. *Trilhando novos caminhos: professores rumo à implementação de CALL*. Biblioteca Digital da UFMG, 2007. Disponível em: <http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/items-by-author?author=Valdenia+Carvalho+e+Almeida>. Acesso em: 20.03.08.
- BAX, S. CALL. Past, present and future. *System* 31, p. 13-28, 2003.
- BRAGA, Denise Bertoli. Práticas letradas digitais: considerações sobre possibilidades de ensino e de reflexão social crítica. In: ARAÚJO, J.C. *Internet e ensino: novos gêneros, outros desafios*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- BUZATO, M. E. K. Sobre a necessidade de letramento eletrônico na formação de professores: o caso Teresa. In: Cabral, L.G, Souza, P., Lopes, R.E.V. & Pagotto, E.G (Org.) *Linguística e ensino: novas tecnologias*. Blumenau: Nova Letra: 2001, p. 229-267.

CERVERÓ, A. C. Alfabetización en información y lectura en los nuevos entornos educativos. In: MIRANDA, A. & SIMEÃO, E. *Alfabetização digital e acesso ao conhecimento*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006, p.33-45.

COLE, Michael. Cultural psychology: some general principles and a concrete example. In: ENGESTRÖM, Yrjö, MIETTINEN, Reijo & PUNAMÄKI, Raija-Leena. *Perspectives on Activity Theory*. Cambridge: University Press, 1999, p. 87-106.

COSCARELLI, C. V. O uso da informática como instrumento de ensino-aprendizagem. *Presença Pedagógica*. Belo Horizonte, mar./abr., 1998, p. 36-45.

DAVÍDOV, V.V. A new approach to the interpretation of activity structure and content. In: Hedegard, Mariane e Jensen Uffe Jull. *Activity theory and social practice: cultural-historical approaches*. Aarhus (Dinamarca): Aarhus University Press, 1999.

MARCUSCHI L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L.A. XAVIER, A.C. (Org.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

MOTTA-ROTH, D. et al. *O gênero página pessoal e o ensino de produção textual em inglês*. In: ARAÚJO, J.C. *Internet e ensino: novos gêneros, outros desafios*. Rio de Janeiro: Lucerna 2007.

PEREIRA, J. T. Educação e sociedade da informação. In: COSCARELLI, C, RIBEIRO, A. E. *Letramento digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas*. Belo Horizonte: Cale: Autêntica, 2005.

RIBEIRO, A. E. Que texto é esse? Trabalho apresentado no GT Hipertexto: XI SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA E I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, nov. 2006, Uberlândia.

RIBEIRO, M.M.; ARAÚJO, J.C. Tia, eu já escrevi o site do 'rotineio'. Agora é só apertar o enter? O endereço eletrônico na sala de aula. In: ARAUJO, J.C. *Internet e ensino: novos gêneros, outros desafios*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

SIMEÃO, Elmira. *Comunicação extensiva e informação em rede*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

SUAIDEN, E. J. & OLIVEIRA, C. L. A ciência da informação em novo modelo educacional: escola digital integrada. In: MIRANDA, A. &

SIMEÃO, E. *Alfabetização digital e acesso ao conhecimento*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006: 97-107

TAVARES, V. M. C. Ensino de leitura do hipertexto: um estudo sobre a preparação de atividades instrucionais em inglês e português em escolas de Fortaleza. Fortaleza, 2006, Dissertação [Mestrado em Linguística Aplicada] – Universidade Estadual do Ceará. Disponível em: <http://www.uece.br/cmlanovo/disserta/ValeriaMariaCavalcantiTavares.pdf>

TOMAN, Charles W. Society versus context in individual development: does theory make difference? In: ENGSTRÖM, Yrjö, MIETTINEN, Reijo & PUNAMÄKI, Raija-Leena. *Perspectives on activity theory*. Cambridge University Press, 1999, p. 70-86

ENGSTRÖM, Yrjö. Activity theory and individual and social transformation. In: ENGSTRÖM, Yrjö, MIETTINEN, Reijo & PUNAMÄKI, Raija-Leena. *Perspectives on activity theory*. Cambridge: University Press, 1999, p. 19-38.

## LETRAMENTO VISUAL: DA WEB AO CELULAR<sup>1</sup>

*Giselda dos Santos Costa\**

### **Resumo**

O objetivo deste trabalho é exemplificar como o professor pode analisar criticamente uma imagem multimodal digital (multiplicidade de signos) baseado na gramática visual de Kress e van Leeuwen (1996), que analisa as maneiras como as imagens representam as relações entre as pessoas, os lugares e os objetos que nelas estão retratados. Este artigo mostra uma análise dos processos de representação narrativa que elas podem ser de negociação ou de não-negociação, estando ou não interagindo entre si, além de sugerir que o professor precisa desenvolver habilidades pedagógicas no ambiente escolar sobre letramento crítico visual.

**Palavras-chave:** Texto Multimodal Digitais – letramento visual – gramática visual.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no II Encontro Nacional sobre Hipertexto – Gêneros Digitais em Fortaleza – UFC

\* CEFET- PI; UNED Floriano.

## Introdução

Na Finlândia, onde surgiu a *Nokia*, empresa que lidera a venda de celulares no planeta, o futuro do aparelho já está desenhado e resumido em uma sigla: MMM, as iniciais em inglês de Modo de Mídia Móvel. Se o trio mais famoso da tecnologia até hoje era WWW, World Wide Web, a partir de agora vire-o de cabeça para baixo com a tecnologia móvel. Essas tecnologias mantêm uma relação cada vez mais próxima, cada vez mais integrada nos dias de hoje. Os computadores e celulares deixaram de ser apenas ferramentas de recepção. Atualmente, são também de produção. Uma pessoa pode tirar fotos ou fazer vídeos com um celular e publicá-los na internet. Qualquer um pode editar e produzir conteúdo, principalmente o conteúdo visual, o que mais estamos vendo nessa geração digital.

A grande quantidade de imagens que hoje aparecem nas diferentes práticas de escrita digital colocou a linguagem visual em evidência. Textos que apresentam duas ou mais modalidades semióticas em sua composição tomaram o lugar das tradicionais práticas da escrita, provocando efeitos nos formatos e nas características desses textos, resultando no que foi denominado multimodalidade, multiletramentos, hipermídia e interatividade.

Todos esses termos, de acordo com Kress e van Leeuwen (1996, p. 183), reconhecem a multiplicidade de significados que combina vários modos (visual, textual, auditivo, movimento, etc.) como também os seus contextos sociais. Os autores acima defendem uma pedagogia que reconhece a natureza dinâmica da comunicação, a importância de entender e experimentar textos pertinentes culturalmente e de projetar novos textos, e a necessidade para questionar, interpretar e criticar o que é visto e experimentado, tornando-se uma pessoa letrada.

Segundo Dionísio (2006), uma pessoa letrada deve ser aquela capaz de atribuir sentidos a mensagens oriundas de múltiplas fontes de linguagem, bem como ser capaz de produzir mensagens, incorporando múltiplas fontes de linguagem.

A falta de teoria relativa a textos visuais no contexto mais amplo de multimodalidade já está sendo estudada e pesquisada no contexto

australiano (por exemplo, Unsworth, 2002), no Reino Unido (por exemplo, Kress, 2000) e nos Estados Unidos (Lemke, 1998). Este último autor (1998), já apontava a importância dos textos em ambientes digitais multimodais nos letramentos contemporâneos, afirmando que

a próxima geração de ambientes de aprendizagem interativos inclui imagens visuais, som, vídeo e animação, todos práticos quando velocidade e capacidade de armazenamento permitem acomodar essas formas de significação topológicas densamente informativa (LAMKE, 1998, p. 52).

Podemos, também, afirmar que há uma crescente quantidade de pesquisadores preocupados com a investigação envolvendo o letramento<sup>1</sup> das tecnologias digitais (celular, computador), que estão criando novos modos de produção/ recepção/ circulação dos textos visuais. Alguns deles: Alvermann e Hagood, 2000; Kist, 2000; Pailliotet, 2000; Schwartz, 2001.

### **Mídias e gramática do design visual**

Todos os textos com base numa tela de computador e numa página ou na tela de um celular são visuais e seus elementos visuais e arranjos podem ser analisados. Assim como se aprende a ler e a produzir os textos verbais, possuindo uma gramática específica para tais processos, é necessário apreender a ler os textos multimodais, determinando algumas regras e estruturas formais para formulá-los e interpretá-los. É preciso compreender que saturação de cores, planos e inclinações, sons e movimentos não são selecionados em vão, já que estes elementos trabalham para criar significado.

---

<sup>1</sup> Ressaltamos que letramento, nesse contexto, não significa apenas o reconhecimento das letras do alfabeto, ou saber escrever e ler, mas a habilidade em usar a língua com eficácia, nas funções que ela exerce na sociedade.

O trabalho de Kress e van Leeuwen (1996) e sua gramática visual é um estudo de grande utilidade na compreensão metalinguística. Com esta gramática é possível verificar os diferentes modos de representação de um texto não-verbal, cada um com uma maneira diferente de representar o mundo. Eles desenvolveram um trabalho para análise de imagens, baseado na gramática sistêmica funcional, proposta por Halliday (1994), a qual denominaram de “Gramática do Design Visual”. Segundo Halliday

Gramática vai além de regras formais de correção. Ela é um meio de representar padrões da experiência. Ela possibilita aos seres humanos construir uma imagem mental da realidade, a fim de dar sentido às experiências que acontecem ao seu redor e dentro deles (HALLIDAY, 1994, p. 101).

Este modelo de gramática visual reconhece que todos os textos têm união social, cultural, e aspectos contextuais que devem ser considerados, como também em sua audiência e propósito. Kress e van Leeuwen sugerem que a imagem, simultaneamente:

1. Represente ações, objetos, e situações;
2. Produza interação ou significado interpessoal entre o que vê e o que é visto pelo uso de características como cor, ângulos, distância, e tipo de mídia empregada (por exemplo, fotografias, arte, diagramas, etc.);
3. Faça com que você, através do *layout*, selecione valores ou enfatize um elemento particular dentro da imagem ou no enunciado verbal.

### **Análise crítica de textos multimodais**

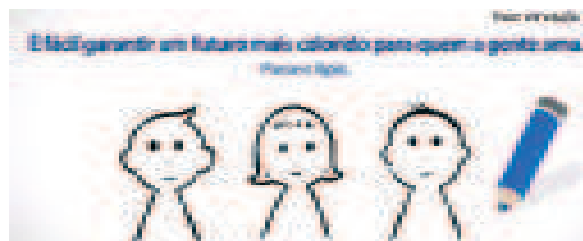
A proposta de uma gramática visual de Kress e van Leeuwen (1996) surge como um instrumento para a análise de textos visuais, que pode ser útil tanto para a prática, ou seja, para a construção desses textos, quanto para a análise crítica, em uma verificação dos significados que estão amarrados aos elementos visuais e que devem ser interpretados.



De acordo com o modelo deste estudo, as leituras visuais podem entrar na cadeia de significantes de três modos: Representação narrativa, Interação, e Composição. Neste artigo, a ferramenta analisada com base nesta gramática serão textos digitais analisando apenas o primeiro modo – a representação narrativa.

Esta representação descreve os participantes em uma ação (dada como natural), em um processo de transformação e mudança e está dividida em duas partes: a narrativa de negociação e a narrativa de não-negociação. Categorias que serão definidas a seguir.

#### *Narrativa: processo de negociação*



Como sabemos, a narração é um tipo de texto marcado pela temporalidade, ou seja, como seu material é o fato e a ação que envolve personagens, a progressão temporal é essencial para seu desenrolar: as ações direcionam-se para um conflito que requer uma solução, o que nos permite concluir que chegaremos a uma situação nova. Portanto, a sucessão de acontecimentos que levam a uma transformação, a uma mudança, e à trama que se constrói com os elementos do conflito desenvolvem-se necessariamente numa linha de tempo e num determinado espaço.

Um exemplo de representação narrativa de um texto multimodal é um anúncio, encontrado na *homepage* do Banco Itaú, que descreve o processo de temporalidade, conflito e solução, ou seja, um processo de ação transformativa.



Figura 1 - Estrutura narrativa negociável.

Assim, aquilo que na língua é realizado por meio de palavras da categoria “verbos de ação”, em imagens é realizado por elementos como vetores ou meta. Neste anúncio, o vetor é constituído pelo pai (ator)<sup>2</sup> que realiza a ação de compra) e com essa compra há uma solução transformativa.

A imagem que estamos analisando tem uma característica multimodal (combina imagem, movimento, palavras e som). Quando a pessoa passa o cursor do computador na palavra “passe o lápis”, rapidamente começa a ação de colorir e transformar os personagens de criança ao profissional liberal.

---

<sup>2</sup> O participante que executa a ação é chamado de Ator.

Observando essa imagem, concordamos com Dionísio (2006), quando afirma que a apresentação visual de uma página ou uma tela de computador dá ao leitor um sentido imediato do gênero textual ali apresentado e que a imagem e as palavras mantêm uma relação cada vez mais próximas e integradas. No entanto, os autores (1996) enfatizam que nem todas as significações que são realizadas pela língua verbal podem ser realizadas da mesma forma pela imagem e vice-versa, os diferentes códigos semióticos possuem diferentes potencialidades, que são definidas historicamente e socialmente em contextos determinados.

Outro conceito definido por Kress e van Leeuwen (1996), que são úteis, são os de participantes interativos e participantes representados. Participantes interativos são aqueles que produzem e consomem a mensagem, no caso específico deste exemplo são o anunciante e o consumidor (o banco e o chefe de família). Já os Participantes representados são aqueles que podem ser chamados de personagens ou sujeitos: são as pessoas, lugares e coisas das quais se falam. No caso do anúncio do Itaú, os participantes representados podem ser indicados como o pai, a criança, as profissões, os cursos universitários.

Neste exemplo, nota-se uma ambiguidade no participante representado. O papel do “pai” pode ser tanto como anunciante quanto consumidor. Ele, que realiza a ação do primeiro processo (realizar sonhos), pode ser rapidamente identificado como uma representação do banco (o anunciante), mais claramente dizendo: “O Banco Itaú protege / realiza os sonhos de seu filho” ou “O Banco Itaú paga os estudos do seu filho até a universidade”. Em outros termos, é possível inferir que o participante representado pode ser o consumidor, aquele que compra o seguro, e a filha como representante daquele que consome o produto, será beneficiada diretamente.

O processo representado neste anúncio pode ser classificado, de acordo com a gramática visual, como um processo negociável, ou seja, algo feito por um ator a uma meta definida. Como no anúncio acima foram identificados três processos, um subordinado ao outro, analiticamente pode ser descrito como:

	Ator	Processo	Meta
1. Processo	Ele (banco)	pagar	os estados
2. Processo	Ele (pai)	comprar	o seguro
3. Processo	Ela (filha)	entrar (estudar)	na universidade

Tabela 1- Processo de negociação no anúncio do Itaú.

### *Narrativa: processo não-negociação*

Dentre os processos narrativos, Kress e van Leeuwen (1996) descrevem, além de negociação analisada acima, o processo de não-negociação. Ao contrário do negociável, esse processo só apresenta um ator e não apresenta a meta, o que poderia ser traduzido para a linguagem verbal com um verbo intransitivo, que dispensa objetos.

Podemos observar uma imagem de um artigo sobre vendas de produtos de beleza *online* da empresa de cosmético AVON. Nesta imagem, o consumidor (ou o participante interativo) pode identificar-se como o ator (participante representado). Nada mais adequado do que um processo não negociável para traduzir o sentimento de liberdade que se pretende transmitir com o anúncio: não há meta definida, há apenas o processo de compra. No texto verbal isso também fica explícito: pode ser um baton, um lápis de olho, sombra, blush, escova para cabelos ou limpeza de pele. A imagem idealizada concretiza a ideia de plano e de sonho que se pretende vender com o anúncio, deixando o objeto de consumo indefinido e trazendo conotação de beleza estética feminina.

Outro exemplo de análise visual é o anúncio que o Banco do Brasil, enviado por celular ou presente nas telas dos caixas eletrônicos, ou ainda cartazes espalhados por todo o banco.

Esse processo apresenta o “ator” e a “meta”, mas não apresenta o consumidor,

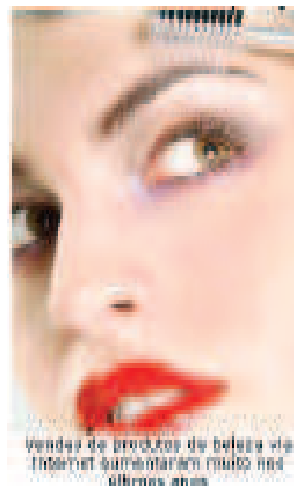


Foto 2 - Estrutura narrativa não-negociável.

ou seja, quem compra o carro. Podendo ser o pai, a mãe, a tia, ou qualquer pessoa. O participante interativo (o anunciante) não está sendo representado como consumidor, como já vimos na primeira narrativa, o banco está sendo um participante representado pela jovem (a ação de entregar a chave do carro) no sentido de entregar o carro.

Com a harmonia do enunciado verbal “para acelerar um sonho...” podemos até questionar se não é um incentivo ou uma crítica um carro sendo dirigido por uma adolescente em nossa sociedade.

Análiticamente pode ser descrito como:



Foto 3- narrativa mista

	Atores	Processos	Metas
1. Processo	Ela (banco)	entregar	Chave – carro
2. Processo	Ela (sonho)	dirigir	Carro – novo
3. Processo	Ela:	comprar	Carro (novo ou velho)

Tabela 2 - Processo de narração mista no anúncio do Banco do Brasil.

## Considerações finais

As cores, os ambientes, os enunciados das falas, os textos, os sons presentes nas imagens digitais simbolizam significados que serão administrados pelas leituras daqueles que as fazem e daqueles que as assistem. Como já foi citado, tanto quem vê quanto quem produz as representações estão sujeitos a leituras sociais reais.

Interpretar uma imagem é um processo complexo que envolve o verbal e os aspectos mais diversos do mundo social e cultural. Apesar de fazer parte do cotidiano e merecer atenção, os textos multimodais ainda são pouco explorados durante a vida escolar: não somos “alfabetizados” para ler imagens, via de regra, não há nenhum tipo de

ensinamento ou treinamento formal para interpretar qualquer imagem. O conhecimento escolar é preponderantemente verbal, que acaba produzindo, de acordo com Kress e van Leeuwen (1996), iletrados visuais.

O letramento visual é um processo árduo, que exige prática e sólidas bases teóricas. A gramática visual motivou a produção deste trabalho, fornecendo um aparato teórico que possibilitou a análise quanto à produção e interpretação de textos multimodais, com ênfase nas estruturas narrativas. A experiência descrita neste artigo configura-se como um ponto de partida para o processo pedagógico. É importante o professor conhecer as linguagens da mídia, dominar a dinâmica dos textos na Internet via computador ou via celular, com seus *links* para outros textos. A escola não pode esquecer que o digital entrou em cena e já faz parte de quase tudo em nosso cotidiano.

### **Abstract**

The aim of this work is to exemplify as the teacher can analyze an image digital multimodal critically (the multiplicity of meaning-making modes) based on the visual grammar by Kress and van Leeuwen (1996) that analyzes the ways as the images represent the relationships among the people, the places and the objects inside that. This article shows the representation narrative process that can be negotiation or no-negotiation interacting, besides that, suggests that teachers need understand the visual designs digital as well as the ability to incorporate appropriate pedagogical practices into the classroom environment.

**Key-words:** Multimodal Digital Text – visual literacy – visual grammar.

## Referências

- ALVERMANN, D.E.; Hagood, M. *Critical media literacy: research, theory, and practice in new times*. Journal of Educational Research, 2000, 93(3), 193-205.
- DIONÍSIO, Ângela. P. Gêneros multimodais e multiletramento. In: KARWOSDKI, Acir. M.at all.(Orgs.).*Gêneros textuais: reflexões e ensino*. Rio de janeiro: Lucena, 2006.
- HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to functional grammar*. 2.ed. London: Edward Arnold, 1994.
- KIST, W. *Beginning to create the new literacy classroom: What does the new literacy look like?* Journal of Adolescent & Adulto Literacy, 2000. 43(8), 710-718.
- KRESS, G. *A curriculum for the future*. Cambridge Journal of Education, 2000. 30(1), 133-145.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: The grammar of visual design*. London: Routledge, 1996.
- LEMKE, J. Metamedia literacy: transforming meanings and media. In D. Reinking, M.C. McKenna, L.D. Labbo; R.D. Kieffer, R.D. (Eds.), *Handbook of literacy and technology: Transformations in a post-typographic world*. Mahwah, NJ: Erlbaum, 1998.
- PAILLIOTET, A.W. *Intermediality: bridge to critical media literacy*. The Reading teacher, 2000, 54(2), 208-220.
- PETERMANN, J. *Textos publicitários multimodais: Revisando a gramática do design visual*. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18202/1/R0413-1.pdf>>. 2005. Acesso em 10/10/2007.
- SCHWARTZ, G. 2001. *Literacy expanded: the role of media literacy in teacher education*. Teacher Education Quarterly, Spring, 111-119.
- UNSWORTH, L. *Changing dimensions of school literacies*. Australian Journal of Language and Literacy, 2002, 25(1), 62-77.
- \_\_\_\_\_. *Teaching multiliteracies across the curriculum: Changing contexts of text and image in classroom practice*. Buckingham, UK: Open University, 2001.

## RELAÇÃO ENTRE AS HABILIDADES DE CONSCIÊNCIA FONOLÓGICA E O NÍVEL DE COMPREENSÃO LEITORA EM ALUNOS DA SEXTA SÉRIE DO ENSINO FUNDAMENTAL

*Gracielle Tamiosso Nazari\**; *Gabriele Donicht\*\**; *Norma Suely Campos Ramos\*\*\**

### Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo verificar a relação existente entre as habilidades de consciência fonológica e o nível de compreensão leitora em três alunos, com diferentes desempenhos em leitura – bom, médio e baixo –, pertencentes à classe de sexta série do Ensino Fundamental. Utilizou-se para verificação da compreensão em leitura o instrumento elaborado pelas pesquisadoras e também o CONFIAS – Consciência Fonológica: Instrumento de Avaliação Sequencial. Os resultados mostraram uma correlação positiva entre o desempenho nas atividades de consciência fonológica e o nível de compreensão da leitura.

**Palavras-chave:** Consciência fonológica – leitura e escrita – compreensão leitora – Alfabetização.

---

\* Graduação em Fonoaudiologia - UFSM, Santa Maria-RS. Especialização em “Alfabetização – o Jogo da Leitura e da Escrita” - PUCRS, Porto Alegre-RS. Mestranda em Linguística Aplicada, PUCRS, Porto Alegre-RS. e-mail: [gracitnazari@hotmail.com](mailto:gracitnazari@hotmail.com)

\*\* Graduação em Fonoaudiologia, UFSM, Santa Maria-RS. Especialização em Fonoaudiologia, UFSM, Santa Maria-RS. Mestrado em Distúrbios da Comunicação Humana, UFSM, Santa Maria-RS; Doutoranda em Letras - PUCRS, Porto Alegre-RS, Brasil. e-mail: [gabrieledonicht@hotmail.com](mailto:gabrieledonicht@hotmail.com)

\*\*\* Graduação em Letras, UFPI, Teresina-PI. Especialização em Linguística Aplicada - PUC MG. Mestrado em Linguística Aplicada - PUCRS, Porto Alegre-RS. Doutoranda em Letras - PUCRS, Porto Alegre-RS. Professora Assistente - Dedicção exclusiva da UESPI. E-mail: [normasu.pi@hotmail.com](mailto:normasu.pi@hotmail.com)



## Introdução

A aprendizagem e o domínio da leitura e da escrita são tarefas fundamentais a serem consideradas pelas crianças no início da escolaridade. Mas nem sempre tais tarefas são bem-sucedidas. Não é de se admirar, então, que a leitura e a escrita tornem-se temas centrais na discussão em várias áreas, entre elas, a educação.

Segundo Berberian (2003), estudos, relatos de pesquisa, artigos científicos e opiniões de senso comum apontam dificuldades, por parte da população brasileira, com relação ao aprendizado e ao domínio da língua escrita, revelando que indivíduos dos mais variados grupos sociais e, portanto, com experiências pessoais, culturais e educacionais distintas, estabelecem uma relação negativa e inadequada com essa modalidade de linguagem. Soma-se aí o alto índice de analfabetismo, que, segundo dados do IBGE, correspondem a 15 milhões de brasileiros; encontram-se, ainda 45 milhões considerados analfabetos funcionais ou alfabetizados tecnicamente. Considera-se que esse último grupo é composto por indivíduos que sabem codificar e decodificar a escrita, porém, não compreendem o que leem nem o que escrevem, ou seja, apresentam dificuldades em interpretar o texto e significar por meio da linguagem escrita.

Além disso, tem-se verificado, nos últimos anos, um aumento crescente de encaminhamentos de crianças com problemas de leitura e escrita para atendimento fonoaudiológico, realizados principalmente por educadores, os quais costumam identificar as dificuldades apresentadas na linguagem escrita como a grande causa do fracasso escolar.

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (1998), a leitura é o processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos, de seu conhecimento sobre o assunto, sobre o autor, de tudo o que sabe sobre a linguagem etc. Não se trata de extrair informação, decodificando letra por letra, palavra por palavra. Trata-se de uma atividade que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível êxito. É o uso desses procedimentos que possibilita

controlar o que vai sendo lido, permitindo tomar decisões diante de dificuldades de compreensão, avançar na busca de esclarecimentos, validar no texto suposições feitas.

Do ponto de vista cognitivo, Poersch & Amaral (1989, p. 78) definem a leitura como um “processo ativo de comunicação que leva o leitor a construir, intencionalmente, em sua própria mente, a partir da percepção de signos gráficos e da ajuda de dados não visuais, uma substância de conteúdo equivalente àquela que o autor quis expressar, através de uma mensagem verbal escrita”.

Grégoire & Piérart (1997) afirmam que a leitura é uma habilidade mental complexa. Não é uma competência única, mas a resultante de vários componentes diferentes, embora complementares, empregando tanto habilidades específicas no domínio particular do tratamento da informação escrita, quanto competências cognitivas bem mais gerais (atenção, memorização, aptidão intelectual, conhecimentos gerais) que intervêm em outras numerosas atividades. É essencial, de acordo com os autores, distinguir as operações que precedem e conduzem à identificação das palavras escritas, daquelas que a seguem.

Ainda de acordo com os autores acima, o papel específico que se atribui ao processo de identificação das palavras escritas deve-se ao fato de que é logicamente inconcebível compreender um texto sem identificar, ao menos, uma parte das palavras que ele contém. A relação entre leitura e identificação das palavras escritas é específica, na medida em que a segunda dessas habilidades serve à primeira e que esta não pode abster-se da segunda. O que Grégoire & Piérart (1997) defendem é que a identificação de palavras é uma condição necessária à leitura. Segundo eles, não existe um bom leitor que seja deficiente no nível dos processos de identificação das palavras. A asserção inversa é mais delicada, pois, embora seja verdadeiro que a identificação das palavras é necessária para compreender um texto, ela pode não ser suficiente.

Os autores concluem que a competência em leitura é, portanto, definida como a combinação de dois componentes necessários, nenhum deles, isoladamente, sendo suficiente. Por um lado, a precisão e a rapidez do reconhecimento das palavras condicionam toda a atividade de leitura,

pois um bom nível de automatização desses processos é indispensável para permitir que o leitor dedique o máximo de recursos cognitivos aos processos de compreensão, porém, por outro lado, a habilidade em leitura não se reduz à simples decodificação das palavras. É preciso ainda dispor das capacidades cognitivas e linguísticas necessárias para compreender uma mensagem escrita (eventualmente, perfeitamente decodificada).

De acordo com Solé (1998), a leitura é um processo de interação entre o leitor e o texto no qual se tenta satisfazer os objetivos que guiam a leitura. Então, em primeiro lugar, envolve a presença de um leitor ativo que processa e examina o texto. Também implica que sempre deve existir um objetivo para guiar a leitura. Em resumo, a leitura sempre envolve a compreensão do texto escrito.

Poersch (1991) apresenta uma classificação para o modo como o leitor realiza a construção do sentido textual, baseada em dois critérios: o da abrangência textual e o da profundidade de compreensão.

O critério da abrangência textual está relacionado com a compreensão lexical, frasal e textual. A compreensão lexical se refere ao significado das palavras. É importante observar, contudo, que o significado de uma determinada palavra deriva também do contexto, ou seja, das demais palavras que contextualizam a palavra focalizada. O nível seguinte, o da frase, tem seu significado dependente da forma como estão dispostos os elementos que a compõem e do modo como os mesmos se relacionam entre si. Por fim, a compreensão textual corresponde ao sentido do texto como um todo. Ao compreender a totalidade textual, o leitor terá construído, em sua memória, uma estrutura que representa o conteúdo global do texto lido (macroestrutura).

O segundo critério proposto por Poersch (1991) – o da profundidade de compreensão – explora os três níveis de profundidade que o leitor precisa percorrer para compreender o texto: o explícito, o implícito e o metaplícito. O primeiro nível estabelecido pelo autor – o explícito – corresponde àquelas informações que estão expressas na superfície textual. A compreensão desse nível depende meramente de uma atividade de decodificação.

Já as informações do segundo nível – o implícito – não estão escritas no texto, devendo a recuperação ocorrer a partir daquilo que é apresentado pelo autor. Embora faça parte do texto, as informações implícitas não são expressas porque o emissor julgou desnecessário, ou seja, considerou que, a partir daquilo que escreveu, o leitor terá condições de inferir as informações não-ditas.

O terceiro nível – o metaplícito – está relacionado às circunstâncias de produção e veiculação do texto. Assim, para construir esse nível, o leitor precisa possuir informações que estão fora do texto: dados relativos ao autor, ao destinatário, à relação entre autor e destinatário, ao contexto histórico, geográfico, social e cultural. É importante salientar que o sentido metaplícito constitui o modo como o texto deve ser lido, o que exige do leitor a consideração dos elementos situacionais da comunicação.

Os estudiosos das áreas da ciência da cognição e da inteligência artificial referem-se a dois tipos básicos de processamento de informação: o que chamam de *top-down* (literalmente = descendente) e o que chamam de *bottom-up* (literalmente = ascendente). Esses dois tipos de processamento podem servir de base para descrever diferentes tipos de leitores.

Solé (1998) afirma que no modelo descendente, o leitor não procede a uma leitura de letra por letra, mas usa seu conhecimento prévio e seus recursos cognitivos para estabelecer antecipações sobre o conteúdo do texto, fixando-se neste para verificá-las. Assim, quanto mais informação possuir um leitor sobre o texto que vai ler, menos precisará se “fixar” nele para construir uma interpretação. Já no processamento ascendente, o leitor, perante o texto, processa seus elementos componentes, começando pelas letras, continuando com as palavras, as frases e seguindo em um processo ascendente, sequencial e hierárquico que leva à compreensão do texto. E, quando o leitor faz uso do modelo interativo, é considerado um leitor maduro. Aquele que usa, de forma adequada e no momento apropriado, os dois processos complementarmente, é o leitor para quem a escolha desses processos já é uma estratégia metacognitiva, isto é, o leitor que tem um controle consciente e ativo de seu comportamento.

## **A importância da consciência fonológica no processo de alfabetização**

Zorzi (2003) afirma que aprender a ler e a escrever tem uma dependência muito grande de um conjunto de condições sociais, algumas delas, especialmente preparadas para tanto. Em nossa cultura, as escolas foram criadas para assumir o papel do ensino-aprendizagem da leitura e da escrita. E, para muitas crianças, as oportunidades de aprender a ler e a escrever encontram-se principalmente na escola, visto que em seu ambiente social a língua escrita não é comumente utilizada como recurso ou meio de informação e comunicação.

O autor também refere que, juntamente com os educadores, o profissional fonoaudiólogo possui fundamental importância, como especialista em aquisição da linguagem, para levar adiante propostas de ensino ajustadas às diferentes realidades da população, principalmente aquelas de ordem linguística.

Em uma concepção fonoaudiológica, acredita-se que a realização de um trabalho com ênfase nas habilidades de consciência fonológica facilita a aprendizagem da escrita e o processo de compreensão da leitura, afinal, sabe-se que há uma relação entre o desenvolvimento da capacidade de segmentar e analisar sons que compõem as palavras, ou seja, a consciência fonológica, e a constituição das estratégias de leitura e das diversas hipóteses de escrita formuladas pela criança.

De acordo com Carvalho & Alvarez (2000), a aprendizagem da linguagem escrita requer, dentre outros fatores, a consciência de que o discurso é composto por unidades sonoras mínimas, os fonemas, e que esses podem ser representados graficamente. A capacidade de refletir sobre os sons da língua e operar com eles de maneira objetiva, autônoma e fluente determina as etapas de aprendizagem da língua escrita.

Além disso, como afirmam Lyon & Swank (1999), para aprender a escrever uma língua que tem como base um sistema alfabético, a criança necessita compreender que as letras, enquanto símbolos gráficos, correspondem a segmentos sonoros que não possuem significados em si mesmos. Ou seja, a palavra passa a ser percebida pela criança como uma sequência de sons.

A consciência ou conhecimento fonológico faz parte do que se considera conhecimento metalinguístico, mais precisamente uma forma de conhecimento ligado à capacidade do sujeito poder pensar sobre a linguagem e operar com ela em seus distintos níveis: textual, pragmático, semântico, sintático e fonológico. Um exemplo da eficácia da estimulação em consciência fonológica é o resultado do estudo realizado por Adams, Foorman, Lundberg & Beeler (2006), que mostra que a consciência fonológica de crianças em idade pré-escolar é responsável, estatisticamente, por até 50% da variância na proficiência da leitura ao final da primeira série.

Rego & Buarque (2000) relatam que em torno de seis a sete anos de idade, há um crescente desenvolvimento desta consciência, coincidindo com o início da escolarização. As mesmas autoras referem que outro fator que parece determinar as estratégias para a aprendizagem da leitura e da escrita, além do nível de consciência fonológica, é o método de alfabetização.

Capellini & Ciasca (2000) complementam que um dos fatores responsáveis pela aprendizagem da língua escrita é ter a consciência que o discurso é composto por fonemas, onde esses podem ser representados graficamente. A tomada dessa consciência permite à criança utilizar um sistema que gera a conversão da ortografia em fonologia, possibilitando a leitura de qualquer palavra nova (podendo sim cometer erros em palavras irregulares).

Outros autores como Tunmer, Herriman & Nesdale (1988); Lundberg, Frost & Peterson (1988); e Blachman (1991) também afirmam que a consciência fonológica tem se mostrado de extrema importância para a aprendizagem da leitura e da escrita. Carvalho & Alvarez (2000), afirmam que a dificuldade apresentada pela criança nas habilidades fonológicas pode causar déficits consideráveis na aprendizagem e desenvolvimento da leitura.

Segundo Navas & Santos (2002) e Carvalho & Alvarez (2000), a relação entre consciência fonológica e a aprendizagem da leitura é recíproca e bidirecional. À medida que a consciência fonológica se desenvolve, facilita o aprendizado da leitura e da escrita que, por sua vez, propicia o estabelecimento da consciência fonológica.

Estudos têm demonstrado que as habilidades de análise silábica e de outras unidades suprasegmentares são observadas com maior frequência entre pré-escolares (e mesmo analfabetos), sugerindo que esta habilidade tende a se desenvolver de forma mais natural, provavelmente devido a fatores de ordem fono-articulatória. Já a habilidade de análise e manipulação dos fonemas apresentam maior dependência do contato com o código escrito, sendo em geral desenvolvidas como resultado, ou pelo menos concomitantemente, ao processo de alfabetização (BERTELSON, GELDER, TFOUNI & MORAIS, 1989; GOMBERT & COLE, 2000; MALUF & BARRERA, 1997; MORAIS & cols., 1986, 1989).

Assim, o fato das sílabas serem as unidades linguísticas naturalmente isoláveis no contínuo da fala, parece ser o principal fator responsável pela elaboração de uma *hipótese silábica* anterior à *hipótese alfabética* no processo de aprendizagem da língua escrita, conforme descrito por Ferreira & Teberosky (1986). Entretanto, a habilidade de análise segmental ao nível fonêmico continua sendo decisiva no domínio da escrita alfabética, uma vez que a aprendizagem desta supõe o domínio de regras de associação entre grafemas e fonemas, sendo necessário, portanto, isolar estes últimos para poder representá-los através das letras.

A partir dessas reflexões, surgiu a ideia de pesquisar a relação existente entre as habilidades de consciência fonológica e o nível de compreensão leitora de alunos de sexta série, visto que as dificuldades de leitura e de escrita se perpetuam para além do período de alfabetização, prejudicando o ensino das séries seguintes, e formando analfabetos funcionais.

Assim, o objetivo do trabalho foi verificar a relação existente entre as habilidades de consciência fonológica e o nível de compreensão leitora em alunos pertencentes à classe de sexta série do Ensino Fundamental, os quais apresentavam bom, médio e baixo desempenho em atividades de compreensão leitora. Também foi observado se havia maior déficit em determinadas habilidades de consciência fonológica, analisando quais eram elas, para que pudessem ser relacionadas adequadamente com os demais fatos observados durante a pesquisa.

## Metodologia do estudo

A amostra da pesquisa foi selecionada a partir de uma conversa com a professora responsável pela disciplina de Língua Portuguesa de uma classe de sexta série do Ensino Fundamental da Escola Municipal Mário Quintana, localizada na cidade de Porto Alegre-RS, em que foram explicados os objetivos da pesquisa e os critérios de seleção da amostra.

O critério principal explicitado foi a seleção de três alunos com diferentes níveis de compreensão textual (bom, médio e baixo desempenhos), seguido de: audição normal, ausência de qualquer alteração emocional significativa, ou dificuldade de fala (desvio fonológico e/ou fonético-fonológico), deficiência visual ou outro transtorno do desenvolvimento que pudesse ser causa da dificuldade de leitura.

Assim, todos os alunos da turma realizaram, em período de aula, uma prova de compreensão de leitura, aplicada pela professora, para melhor selecionar os sujeitos que comporiam a amostra. O instrumento de avaliação foi elaborado pela professora e por uma das fonoaudiólogas responsável pela pesquisa.

A partir do desempenho na avaliação, foram selecionados três sujeitos com idade de 12 anos (dois do sexo masculino – A1 e A3, e um do sexo feminino – A2). Acrescenta-se que os alunos selecionados não eram repetentes. E receberam as seguintes avaliações: um de bom desempenho (A1); outro de médio desempenho (A2); e o terceiro de desempenho baixo (A3) em relação à compreensão de leitura. As notas quantitativas obtidas na avaliação, com valor total 10,0 (dez), foram respectivamente: 7,8; 6,7; e 3,9.

A avaliação da compreensão de leitura foi composta de um texto com questões de interpretação e compreensão referentes ao mesmo. O texto abordado intitula-se “Dois beijos – o príncipe desencantado”, de Flávio de Souza. As questões apresentadas foram diversificadas, sendo questões de Verdadeiro ou Falso, com correções das falsas, bem como questões discursivas.



Além da avaliação supracitada, realizada para seleção da amostra, realizou-se o Exame Articulatorio para descartar quaisquer alterações de fala nos indivíduos selecionados, pois, como se sabe, problemas de articulação podem interferir na percepção correta dos sons produzidos na fala.

Por fim, foi utilizado o CONFIAS (Consciência Fonológica – Instrumento de Avaliação Sequencial) para se proceder a avaliação de consciência fonológica. Este teste tem como objetivo analisar de forma abrangente e sequencial as habilidades de consciência fonológica.

De acordo com Moojen (2003), o CONFIAS é indicado para avaliação de crianças não alfabetizadas e em processo de alfabetização (a partir de quatro anos de idade), assim como no tratamento de dificuldades e/ou transtornos de aprendizagem. É composto por provas de síntese, segmentação, identificação, produção, exclusão e transposição silábica e fonêmica, fornecendo dados para análise quantitativa e qualitativa.

O CONFIAS é considerado um ótimo instrumento de avaliação da consciência fonológica, pois os resultados proporcionam subsídios para a intervenção fonoaudiológica e compreensão das habilidades mais defasadas. O teste contém uma variedade de tarefas que buscam garantir o acesso aos diferentes níveis de consciência fonológica. É importante ainda salientar que esta ferramenta não só é apropriada para uma análise quantitativa, mas fornece dados para análises qualitativas, a serem feitas a partir da experiência do profissional que está frente a frente com a criança.

O instrumento é dividido em duas partes. A primeira corresponde à consciência da sílaba e é composto pelos itens: S1 – Síntese; S2 – Segmentação; S3 – Identificação de sílaba inicial; S4 – Identificação de rima; S5 – Produção de palavra com a sílaba dada; S6 – Identificação de sílaba medial; S7 – Produção de rima; S8 – Exclusão; S9 – Transposição. E a segunda parte que se refere ao fonema é composta por: F1 – Produção de palavra que inicia com o som dado; F2 – Identificação de fonema inicial; F3 – Identificação de fonema final; F4 – Exclusão; F5 – Síntese; F6 – Segmentação; F7 – Transposição.

Foram utilizados, para fidedignidade dos dados coletados, os Critérios para a Pontuação das Respostas, de acordo com as diferentes tarefas propostas no CONFIAS. As respostas corretas receberam um ponto e as incorretas, zero ponto. No nível da sílaba, o máximo de possibilidades de acertos é de 40 pontos, e no nível do fonema o máximo de possibilidades de acertos é de 30 pontos, totalizando 70 pontos, o que corresponde a 100% de acertos.

Assim sendo, os dados foram analisados a partir da prova de compreensão leitora, baseada no texto “Dois beijos – o príncipe desencantado” e do CONFIAS – Consciência Fonológica: Instrumento de Avaliação Sequencial.

O texto utilizado na avaliação da compreensão leitora é de fácil compreensão para uma classe de sexta série do Ensino Fundamental, pois é composto por grande número de diálogos e sequência lógica dos fatos da história que são claramente expostos no decorrer do texto.

A avaliação da compreensão de leitura baseou-se em dez questões – cinco consideradas verdadeiras (V) e as outras cinco, falsas (F) –, com justificativas para as mesmas, onde apenas alguns detalhes foram modificados, exigindo atenção por parte do aluno. Também foram apresentadas dez questões discursivas, sendo algumas perguntas mais diretas explorando as informações presentes no próprio texto, precisando o aluno apenas buscar as informações no texto para respondê-las.

Assim, a partir das questões propostas, procurou-se avaliar a capacidade de interpretação e apreensão das informações referentes aos três níveis de profundidade textual (explícito, metaplícito e implícito) considerados por Poersch (1991). Além disso, pretendeu-se observar como o leitor procede frente às dificuldades de compreensão, se o mesmo avançava na busca de esclarecimento e encontrava no texto as suposições feitas e as informações solicitadas nas questões.

Como já referido, neste trabalho a leitura é vista como construtiva e sendo essencialmente uma busca de significado pelo leitor, o qual realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos.

## **Análise dos Resultados**

*A1: 12a7m; nota 7,8; bom nível de desempenho durante a tarefa de compreensão leitora*

Na avaliação de leitura, pode-se dizer que este aluno captou bem os detalhes modificados nas questões de Verdadeiro (V) ou Falso (F), e apresentou erro apenas na última questão. Na verdade, o dado necessário para a resposta correta estava implícito no texto.

Apesar de julgar a questão como falsa, nas questões discursivas, onde a mesma pergunta foi realizada de outra maneira, A1 acertou a questão e a justificou adequadamente. Assim, esse erro na atividade de V ou F pode ter ocorrido por desatenção, visto que apresentou resposta mais coerente para a questão discursiva referente ao mesmo assunto.

No CONFIAS, assim como na avaliação de leitura, A1 obteve bom desempenho, a aplicação do instrumento teve duração de 20 minutos, visto que o aluno respondia rapidamente ao que lhe era solicitado. Apresentou boa compreensão dos enunciados e grande reflexão sobre as respostas e o uso da linguagem, pois questionava bastante sobre as questões e percebia os seus erros, corrigindo-os rapidamente.

A pontuação resultou em 69 pontos, de um total de 70, não havendo nenhum erro nas tarefas de consciência silábica, obtendo o total de acertos (40), e nas tarefas de consciência fonêmica, apenas um erro, obtendo 29 acertos. O erro ocorreu porque o aluno emitiu duas vezes o fonema /s/ na palavra “osso”, na tarefa F6.

Como se pode observar, o desempenho obtido na avaliação da compreensão leitora possui relação com o desempenho da avaliação da consciência fonológica, pois o aluno possui fluência na leitura, boa compreensão do que lhe é solicitado e domínio adequado da língua escrita. Ao mesmo tempo, observou-se bom desempenho nas tarefas de consciência fonológica, visto que obteve apenas um erro fonêmico, o qual pode ter ocorrido por desatenção. E, nas demais questões solicitadas, demonstrou bons comportamentos metalinguísticos, o que facilitou também seu desempenho satisfatório.

A1 apresentou poucos erros ortográficos e um bom domínio da língua escrita, demonstrando ter um vocabulário extenso, bem como respostas concisas e coerentes às perguntas solicitadas. Neste caso, a boa compreensão da leitura também está relacionada ao objetivo e ao conhecimento prévio que o leitor demonstrou durante a leitura. Os aspectos citados acima, acrescidos do fato de A1 apresentar bom desempenho nas habilidades de consciência fonológica, proporcionam uma leitura fluente.

*A2: 12a10m; nota 6,7; médio desempenho nas tarefas de compreensão leitora*

Nas questões de V ou F da avaliação de leitura, A2 não conseguiu perceber os detalhes que foram modificados para a elaboração das perguntas, fazendo com que as julgasse de maneira incorreta.

Já nas questões discursivas, as respostas apresentadas foram mais coerentes e bem elaboradas, podendo-se observar um bom domínio da língua escrita, com poucos erros ortográficos, bem como grafia adequada e legível. Porém, notou-se que A2 não apreendeu adequadamente os conteúdos implícitos do texto, dificultando a sua compreensão, visto que esta depende de vários níveis: implícito, explícito e metaplícito, conforme Poersch (1991).

A2 compreendeu bem as informações explícitas do texto, pois estas dependem simplesmente da decodificação de palavras e frases. Quanto ao nível metaplícito, a aluna não apresentou muitas dificuldades, pois conseguiu construir o sentido do texto a partir do contexto situacional da história.

Assim, é possível afirmar que a interação leitor-texto interfere diretamente na interpretação e construção do sentido textual durante a leitura. Neste caso, A2 teve maiores dificuldades com o nível implícito, prejudicando, em parte, seu desempenho na compreensão da leitura.

No caso de A2, a compreensão dos significados das palavras, frases e do texto como um todo foi adequada quando as informações estavam expressas na superfície textual, havendo um pequeno déficit de compreensão na presença de informações implícitas, as quais não foram captadas pela aluna.

Suspeita-se que essa dificuldade possa estar relacionada também ao tipo de processo cognitivo de leitura utilizado por A2. Visto que a aluna encontrava-se na sexta série do Ensino Fundamental, provavelmente fez uso do modelo interativo (KLEIMAN, 1983; SOLÉ, 1998; KATO, 1986), em que há uso dos dois tipos de estratégias: descendente – *top down*, e ascendente – *bottom-up* (KATO, 1995; SOLÉ, 1998), porém com predomínio de um deles: o descendente, em que houve uso intensivo e dedutivo de informações e no qual o leitor usou seu conhecimento prévio e seus recursos cognitivos para estabelecer antecipações sobre o conteúdo do texto.

Portanto, A2 apreendeu as ideias centrais do texto, porém utilizou recursos como as adivinhações, sem confirmá-las com as ideias contidas no mesmo. Outra observação a ser realizada é que a aluna pouco refletiu sobre as questões que lhe eram apresentadas, principalmente na avaliação de consciência fonológica, pois, ao não compreender o que lhe era solicitado, não questionava e/ou parava para pensar em como poderia responder adequadamente às questões, cometendo erros. Tal atitude pode ser indicativa de que a aluna não conseguiu avaliar sua compreensão, identificar os focos que a impossibilitavam e, conseqüentemente, lançar mão de recursos que poderiam lhe auxiliar a alcançar o entendimento do material linguístico. As pesquisas atuais têm demonstrado que os bons leitores compreendem melhor e utilizam maior número de estratégias de leitura do que os maus leitores.

No CONFIAS, seu desempenho foi bom, com aplicação de 25 minutos e pontuação total de 68 pontos, sendo 40 referentes às tarefas de consciência silábica e 28 às de consciência fonêmica. Portanto, apresentou maior dificuldade no nível dos fonemas, necessitando de maiores explicações nos exemplos de cada atividade. Geralmente, ao produzir os fonemas solicitados, A2 costumava unir tais fonemas a uma vogal. Além disso, não refletia sobre as suas respostas e respectivas elaborações. Os dois erros apresentados foram na tarefa F5, referente à síntese fonêmica.

Como no caso anteriormente analisado, pôde-se observar outra vez a relação entre a compreensão de leitura e as tarefas de consciência fonológica. Neste caso, A2 apresentou um médio desempenho de compreensão da leitura e, também, dificuldade na realização das tarefas de consciência fonêmica e de compreensão das tarefas de consciência silábica.

*A3: 12a10m; nota 3,9; baixo desempenho nas tarefas de compreensão leitora*

Este aluno apresentou muitas dificuldades ao realizar a avaliação de leitura, verificando-se que nas questões de V ou F não percebeu os pequenos detalhes modificados nas questões consideradas falsas. Observou-se, também, pouco domínio da língua escrita, apresentando além de erros ortográficos, como junção/separação indevida de palavras, pouco uso de pontuação, influência da oralidade na escrita, bem como outras dificuldades como: letra com o traçado menos definido que os demais alunos avaliados, pouco uso do plural e da concordância verbal adequada.

As respostas apresentadas tanto para as questões discursivas como para as de V ou F foram simples, e em maior número incorretas (e sem coerência). Neste caso, até mesmo as informações explícitas contidas no texto não foram apreendidas. O aluno, além de não captar as informações implícitas e explícitas do texto, parecia não fazer uso da metacognição, prejudicando ainda mais seu desempenho na leitura, pois não percebia e/ou corrigia os erros produzidos nas respostas das questões solicitadas.

Observou-se dificuldade por parte deste aluno nos três níveis de profundidade que o leitor precisa percorrer para compreender o texto, conforme Poersch (1991), prejudicando a interação leitor-texto e, conseqüentemente, a construção adequada do sentido.

Sendo assim, a dificuldade de compreensão da leitura de A3 pôde ser interpretada a partir de vários fatores observados, dentre eles: falta de objetivos prévios à leitura, de reflexão e monitoramento do uso de estratégias para as respostas dadas às avaliações; uso do modelo de processamento interativo, porém com ênfase no processamento

ascendente – *bottom-up*, utilizado por leitores iniciantes e no qual a decifração da letra ou da palavra escrita precede a ativação do conhecimento semântico, ou pragmático ou enciclopédico (SOLE, 1998; KATO, 1995), fazendo com que o leitor construa o significado com base nos dados do texto, sem leitura nas entrelinhas. Geralmente os leitores que utilizam preferencialmente o processamento ascendente apreendem detalhes do texto, porém não costumam tirar conclusões apressadas sobre o que leram e nem resumir e/ou identificar as ideias centrais do texto.

A dificuldade de compreensão na leitura de A3 também pode estar associada às habilidades de processamento fonológico, como a memória fonológica de trabalho, acesso ao léxico mental e desempenho nas habilidades de consciência fonológica, pois todos os fatores citados influenciam na aprendizagem da leitura e da escrita.

No CONFIAS, obteve um total de 62 pontos, sendo 36 referentes às tarefas de consciência silábica e 26 às de consciência fonêmica. Neste caso, houve até mesmo dificuldades de compreensão dos próprios enunciados da avaliação, além de dificuldades nas habilidades de consciência fonológica mais básicas, como por exemplo, a rima, a qual já deve estar bem estabelecida nas séries iniciais do Ensino Fundamental, por ser mais fácil e natural para a criança aprender. Além da rima, as atividades de consciência silábica também já devem estar bem estabelecidas em indivíduos de sexta série.

Na tarefa de transposição fonêmica (F7), A3 necessitou de apoio das fichas para facilitar a realização da atividade e, mesmo assim, apresentou dificuldade em compreender o que lhe era solicitado.

A3 obteve um erro em S7; três em S8; um em S9; um em F4; um em F6 e dois em F7. Este aluno demonstrou mais dificuldades quando comparado aos demais colegas, tanto nas tarefas de compreensão de leitura como nas de consciência fonológica. E, novamente, visualizou-se relação entre a consciência fonológica e o nível de compreensão da leitura. Neste caso, A3 ainda não havia superado algumas dificuldades de língua escrita consideradas básicas e, da mesma forma, ainda apresentava dificuldades em habilidades

elementares referentes à consciência fonológica, como rima e sílaba (BERTELSON, GELDER, TFOUNI & MORAIS, 1989; GOMBERT & COLE, 2000; MALUF & BARRERA, 1997; MORAIS & cols., 1986, 1989).

As habilidades de consciência fonêmica são mais difíceis de serem compreendidas e realizadas, porém, em indivíduos de sexta série, as mesmas deveriam estar melhor estabelecidas. Assim, A3 pode apresentar, como também foi observado em outras pesquisas, dificuldade de ajustar as estratégias de acordo com as dificuldades encontradas no decorrer de suas leituras.

## **Conclusão**

Sabe-se, de acordo com autores citados anteriormente, que a leitura, para ser realizada com êxito, requer o uso de estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação. Além disso, ela é considerada construtiva, um processo de interação entre o leitor e o texto, bem como uma constante busca de significado por esse leitor, que deve agir como sujeito ativo ao realizar a interpretação do texto a partir de seus objetivos.

A análise dos desempenhos dos três alunos participantes da amostra apontou que o aluno que apresentou um bom desempenho na leitura, com adequada captação dos detalhes solicitados nas questões, apreensão de dados implícitos no texto, uso de inferências, fluência e bom domínio da língua escrita demonstrou, durante a avaliação da consciência fonológica, melhor desempenho nas tarefas de consciência fonêmica, além de refletir sobre o seu conhecimento, monitorando os erros das respostas.

Já os alunos de médio e baixo desempenho não conseguiram perceber os detalhes durante a leitura em função da dificuldade em apreender adequadamente os conteúdos implícitos do texto. Ambos apreendem as ideias centrais, porém não confirmam com os dados apresentados no texto. Ou seja, fazem pouco uso da reflexão sobre as respostas dadas, sendo que as auto-correções não costumam ser



utilizadas com frequência. Isso mostra que há pouco uso de estratégias metacognitivas, as quais são aprimoradas com o avanço no desempenho das habilidades de consciência fonológica, que em ambos os casos encontravam-se defasadas, principalmente as relacionadas à consciência fonêmica.

A partir da análise dos dados obtidos nas avaliações realizadas nesta pesquisa, que teve como objetivo principal verificar a relação existente entre as habilidades de consciência fonológica e o nível de compreensão leitora em alunos pertencentes à classe de sexta série do Ensino Fundamental, os quais apresentavam diferentes níveis de compreensão leitora, pôde-se concluir que a consciência fonológica é um fator determinante e de fundamental importância no processo de aprendizagem da língua escrita, interferindo, posteriormente, no desempenho da compreensão da leitura dos alunos.

Portanto, ressalta-se a importância do trabalho de estimulação em consciência fonológica durante as séries iniciais, visto que ela interfere positivamente no processo de alfabetização, auxiliando na formação de leitores fluentes e na diminuição de ocorrências das dificuldades de aprendizagem, um problema constante na vida de alunos das mais variadas idades, pertencentes à realidade escolar.

### **Abstract**

The purpose of this study is to verify the relation between phonological awareness abilities and the literacy level in three 6<sup>th</sup> grade students with different performances in reading – high, medium and low performance. The instrument used to verify literacy was created by the researchers and the CONFIAS – Consciência Fonológica: Instrumento de Avaliação Seqüencial was also used. The results showed a positive correlation between the performance in phonological awareness activities and the literacy level.

**Key-words:** Phonological awareness – reading and writing – literacy – alphabetization.

## Referências

- ADAMS, M.J.; FOORMAN, B.R.; LUNDBERG, I.; BEELER, T. *Consciência fonológica em crianças pequenas*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- BERBERIAN, A.P.; MASSI, G.A.; GUARINELLO, A.C. *Linguagem Escrita: referenciais para a clínica fonoaudiológica*. São Paulo: Plexus, 2003.
- BERTELSON, P.; GELDER, B.; TFOUNI, L. & MORAIS, J. Metaphonological abilities of adults illiterates: new evidence of heterogeneity. *European Journal of Cognitive Psychology*, v. 1, 1989, p. 239-250.
- BLACHMAN, B.A. Early Intervention for children's reading problems: clinical applications of the research in phonological awareness. *Top Lang Disord*, v. 12, cap. 1, p. 51-65, 1991.
- BRASIL. Ministério da Educação e do esporte. *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa – 3º e 4º ciclos*. Brasília, 1998.
- CARVALHO, M.A.I; ALVAREZ, A.M.R. Aquisição da linguagem escrita: aspectos da consciência fonológica. *Fono Atual*, v. 4, n. 11, 2000, p. 28-31.
- FERREIRO, E. & TEBEROSKY, A. *Psicogênese da língua escrita*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.
- GOMBERT, J. E. & COLÉ, P. *Activités metalinguistiques, lecture et illettrisme*. Em M. Kail & M. Fayol (Orgs.), *L'acquisition du langage*. Paris: PUF, v 2, 2000, p. 117-150.
- GRÉGOIRE, J.; PIÉRART, B. *Avaliação dos problemas de leitura: os novos modelos teóricos e suas implicações diagnósticas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- KATO, M. A. *No mundo da escrita: uma perspectiva psicolinguística*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O aprendizado da leitura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KLEIMAN, A. *Oficina de leitura: teoria e prática*. Campinas: Pontes, Unicamp, 1993.
- LUNDBERG, I.; FROST, J.; PETERSEN, O. Effects of an extensive program for stimulating phonological awareness in preschool children. *Read Res Q*, 1988, p. 263-84.

- LYON, G.R. Reading development, reading disorders, and reading instruction research based findings. *Language, learning and education*, v. 6, n.1, 1999, p. 8-16.
- MALUF, M. R. & BARRERA, S. D. Consciência fonológica e linguagem escrita em pré-escolares. *Psicologia: reflexão e crítica*, v. 10, 1997, p. 125-145.
- MOOJEN, S. (org.); LAMPRECHT, R.; SANTOS, R.; FREITAS, G.; BRODACZ, R.; COSTA, A.; GUARDA, E. *Consciência fonológica: instrumento de avaliação sequencial*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- MORAIS, J.; BERTELSON, P.; CARY, L. & ALEGRIA, J. Literacy training and speech segmentation. *Cognition*, v. 24, 1986, p. 45-64.
- \_\_\_\_\_.; CONTENT, A.; CARY, L.; MEHLER, J. & SEGUI, J. Syllabic segmentation and literacy. *Language and cognitive processes*, v. 4, 1989, p. 57-67.
- NAVAS, A.L.P.G.; SANTOS, M.T.M. Aquisição e desenvolvimento da linguagem escrita. In: SANTOS, M.T.M.; NAVAS, A.L.G.P. (org). *Distúrbios de leitura e escrita: teoria e prática*. Barueri: Manole, 2002. p. 1-26.
- POERSCH, J. M.; AMARAL, M. P. Como as categorias textuais se relacionam com a compreensão de leitura. *Veritas*, v. 35, n. 133, p. 77-89, 1989.
- \_\_\_\_\_. Por um nível metaplícito na construção do sentido textual. *Letras de hoje*, v. 26, n. 4, 1991, p. 127-14.
- REGO, L.L.B.; BUARQUE, L.L. *Consciência sintática, consciência fonológica e aquisição de regras ortográficas*. *Psicologia: reflexão e crítica*, v. 10, 1997, p. 199-217.
- SOLÉ, I. *Estratégias de leitura*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- SWANK, L.K. Phonological awareness and the role of speech – language pathologists for meeting reading goals. *Language, learning and education*, v. 6, 1999, p. 26-28.
- TUNMER, W.E; HERRIMAN, M.L.; NESDALE, A. R. Metalinguistic abilities and beginning reading. *Read Res Q*, v. 3, 1988, p. 134-58.
- ZORZI, J.L. *Aprendizagem e distúrbios da linguagem escrita: questões clínicas e educacionais*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

## MARCA E REPRESENTATIVIDADE LITERÁRIA DO ABOIO<sup>1</sup> NA PERSPECTIVA DA LITERATURA ORAL

*Juscelino G. Lima<sup>2</sup>*

### Resumo

Este artigo trata da importância do estudo do Aboio, enquanto modalidade de canto de trabalho nordestino sob a perspectiva da literatura oral, norteadora de produções literárias e culturais de um dado povo, através de suas formas de expressão, seja através de fatos reais e/ou fictícios. Nesse sentido, os objetivos a serem abordados aqui são do estudo do canto do Aboio; representatividade do canto de trabalho no contexto da literatura oral. Para levar a cabo estes objetivos, recorreu-se a pesquisas bibliográficas e a compilação de produções já existentes. O estudo revelou a importância do canto do aboio enquanto prática edificante da cultura do vaqueiro nordestino, representando suas peculiaridades citadinas e de vida, a construção de seu espaço de vivência, seus valores e acima de tudo, uma produtividade literária inconsciente.

**Palavras-chave:** Aboio – literatura oral – cantos de trabalho.

---

<sup>1</sup> Para um entendimento preliminar, o aboio é um canto sem palavras, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado para os currais ou no trabalho de guiar a boiada para a pastagem.

<sup>2</sup> Especializando em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI – Campus Heróis do Jenipapo, Campo Maior-PI. geocelino@hotmail.com

## Introdução

Vista como uma força obscura e poderosa da comunicação, capaz de transmitir valores pessoais e sociais, através da oralidade, de geração para geração, a Literatura Oral é mantida e movimentada pela tradição, geralmente pela perpetuação popular das anedotas, lendas e/ou mitos, que vão ter muito de suas raízes na antiga Portugal, dos escritores e pensadores literários.

No Brasil, esse tipo de comunicação foi trazida no bojo da colonização, ao passo de séculos e séculos de evolução, acompanhando as diversas tendências culturais aqui interpenetradas por culturas “alheias”, perfazendo o seu perfil atual.

Dado o fato da história do Brasil ter seus encaixes genéticos na região Nordeste, nesta passou a se configurar diversas tradições de escrita e oralidade, muitas vezes transparecendo as realidades locais de vivência, das quais, o aboio aparece como tônica da expressividade cidadina do vaqueiro, figura representativa da cultura e paisagem nordestina.

Para efetivação deste trabalho recorreu-se a pesquisas bibliográficas e a compilação de produções já existentes. O presente trabalho possibilitou um conhecimento mais aprofundado da literatura oral, enquanto prática resultante das discrepâncias sociais culturais de um determinado povo. Somando-se a isso, o canto do aboio aparece como um reduto de valor inestimável, haja vista sua produção ser resultante da fusão de valores citadinos do homem nordestino e o seu estigma e peleja para com as condições de vida que lhe foram outorgadas. Outro ponto de grande valia que merece menção e que fora percebido no transcorrer da pesquisa é ausência de materiais que subsidiem um maior aprofundamento nos estudos sobre esse aspecto da literatura, fato que, por si só, me instigou o desafio da produção sobre o referido tema.

## Abordagem histórica e documental da literatura oral

A necessidade da comunicação sempre fora um preocupação na vida dos homens, desde os mais remotos tempos, quando se estabelecia a prática das pinturas em rochedos, como forma primária de oralidade e que representava, naquele momento, o início de uma longa trajetória, em que a variabilidade linguística seria mutavelmente perfilada no transcorrer histórico.

Nesse sentido e de alguma forma, a literatura oral apareceu como quadrante excepcional da necessidade de um povo em transmitir valores que reluzissem seu empreendimento artístico, expressante à época.

A literatura oral é frequentemente considerada como sendo um aspecto crucial da humanidade. Os seres humanos têm uma habilidade natural para usar comunicação verbal para ensinar, explicar e entreter, o que explica o porquê da literatura oral ser tão preponderante na vida cotidiana. Portanto, faz-se importante ver o conceito e evolução da literatura oral, onde:

O termo literatura oral foi criado por Paul Sebillot (1846-1918), no seu *Littérature Orale de la Haute Bretagne*, reunindo miscelânea de narrativas e de manifestações culturais de fundo literário, transmitidas oralmente i. é., por processos não-gráficos. Essa miscelânea é constituída de contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, parlendas, cantos, orações, frases feitas tornadas populares, estórias. Sua característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo. (CASCUDO, 1978, p. 22).

Dessa limitação, duas fontes continuam e mantêm viva uma corrente de poder, que são:

Uma exclusivamente oral resumida na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis e outra é a reimpressão dos antigos livrinhos,

vindos de Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI [...], além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época – guerras, política, sátira, estórias de animais, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos, a exemplo de *Escrava Isaura*, *Romeu e Julieta*, ou mesmo criações no gênero sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto. (CASCUDO, loc. cit.).

Percebido o valor dessas duas fontes, é notório que se afirme que a oralidade não está impregnada apenas na condição da escrita, mas de diversas formas de expressão cultural de um povo, ao cabo de um dado tempo, e esse é usado por vários pesquisadores e ou profissionais a fim de um conhecimento mais aprofundado em suas respectivas áreas, o que termina por perfilar um arcabouço documental do conhecimento humano.

Dessa forma, Cascudo (op. cit., p. 25) coloca:

Os arqueólogos estudam os povos mortos cujos restos culturais e duráveis sobrevivem. Os sociólogos fixam as persistências psicológicas na coletividade, pesquisando origem, acomodação e influência. Os médicos têm ao seu alcance e exame os processos de magia aplicada à terapêutica, às técnicas medicamentosas. [...].

Contudo, foi no séc. XVIII, na Alemanha, que teve início a preocupação com o conhecimento científico das narrativas populares (maravilhosas, jocosas, míticas, lendárias, etc.) que vinham sendo transmitidas oralmente de geração para geração.

Nesse íterim, Coelho (1975, p. 42), coloca:

Os primeiros estudos dessa matéria narrativa, recolhida da memória do povo, se deveram ao arqueólogo Winckelmann (1717-1768) e aos filósofos Herder (1744-1803) e Hartmann (1842-1906). Todos eles, por

diferentes caminhos, buscavam na literatura primitiva dos mitos, lendas e sagas germânicas, guardadas pela memória popular, encontrar as bases para uma *filosofia da história da humanidade* (Objetivo que se transformou no título de um livro escrito por Herder entre 1784 e 1791).

No início do séc. XIX, com a eclosão dos estudos filológicos e linguísticos comparativos, intensifica-se o interesse pela literatura oral, folclórica e tem início à procura sistemática de textos antigos e de testemunhas orais que pudessem fornecer novo material para a pesquisa. Foi ainda na Alemanha que (devido principalmente ao trabalho dos filólogos Wilhelm e Jacob Grimm) essa busca organizada e perseverante alcançou sua maior amplitude e prestígio.

No Brasil, as fontes da literatura oral são os materiais mantidos e fixados pela tradição, os livrinhos impressos, novelas, romances em versos, livros religiosos, de orações, exemplários para pregadores, servindo perfeitamente para a curiosidade profana.

Oriundos da França, Espanha e Portugal, muitas narrativas de oralidade antiga repercutiram no Brasil e nos países sul-americanos, desde e principalmente no período colonial, a saber:

*Princesa Magalona*, composta em provençal ou latim, para animar as fundações de estabelecimento pio; *História do Grande Roberto do Diabo ou Roberto de Deus*, de origem francesa, sendo de secular leitura em todo o Brasil, onde as reimpressões são quase anuais; *História da Imperatriz Porcina*, do escritor Baltazar Dias, feitos em forma de versos, de versão portuguesa, da segunda metade do século XVI. [...]. (CASCUDO, 1978, p. 212).

Percebe-se, portanto, que as grandes produções populares de cunho literário no Brasil, vieram da Europa, em especial, de Portugal, fato que colocava sob julgo nossa condição de dependência intelectual, atestando de alguma forma a memória viva cultural que aqui ficou impregnada.



## Das tradições à prática e tipos de literatura oral

Pessoas em todos os tempos e lugares têm contado histórias. Na tradição oral, a narrativa inclui o narrador e a audiência. O narrador cria a experiência, enquanto a audiência depreende a mensagem e cria imagens mentais pessoais a partir das palavras ouvidas e dos gestos vistos. Nesta experiência, a audiência se torna cocriadora da arte. Narradores por vezes dialogam com a audiência, ajustando suas palavras em resposta aos ouvintes e ao momento.

Nesse ínterim, a literatura oral se apresenta como arte improvisada, procurando atender as diversas expectativas e anseios daqueles que buscam uma representatividade a mais na prática cultural. Dessa forma:

A literatura oral é uma forma de arte improvisacional por vezes comparada à música. Geralmente, um narrador não memoriza um conjunto de textos, mas aprende uma sequência de incidentes “roteirizáveis” que formam um arco narrativo satisfatório (uma trama) com um início, meio e fim distintos. O narrador visualiza os personagens e cenários e então improvisa o fraseado. Por conseguinte, nunca duas narrativas de uma mesma história oral serão exatamente iguais. (LITERATURA ORAL, 2008).

Dessa forma a literatura oral se manifesta de várias formas. Dessas, povoando diversas mentalidades, tais como fábulas, parábolas, mitos e lendas, expressam variados estados de espírito, podendo ser humorísticas, inspiracionais, educativas, assustadoras, trágicas e românticas. Podem também ser baseadas na vida de personagens reais ou fictícios.

Dada essa versatilidade, há uma promissora divisão que pode ser feita às histórias da literatura em questão.

Às vezes, os folcloristas dividem a literatura oral em dois grandes grupos: “Märchen”<sup>1</sup> e “Sagen”. O primeiro é livremente traduzido como “contos de fadas”.

Transcorrem num tipo de mundo de “faz-de-conta” localizado em nenhures. Claramente, não pretendem ser tomados como expressão da verdade. As histórias são cheias de incidentes nitidamente definidos e povoadas por personagens bidimensionais com pouca ou nenhuma vida interior. “Sagen”, que poderia ser traduzido como “lendas”, são histórias que supostamente ocorreram num tempo e lugar determinados e extraem muito de sua força deste facto. Quando o sobrenatural intervém (como ocorre frequentemente), o faz de um modo emocionalmente perturbado. Histórias de fantasmas e de amantes pertencem a esta categoria, bem como muitas lendas sobre fadas e OVNI. (LITERATURA ORAL, 2008).

Do exposto, é plausível mensurar resumidamente que a tradição oral oferece um contato primordial entre uma obra de arte de tempos imemoriais e àqueles que dela se beneficiam. Nesse sentido, a imaginação criadora articula valores essenciais dos seres humanos, promovendo de alguma forma uma importância social para com a narrativa oral, cujas finalidades variam de acordo com as circunstâncias, o que de alguma forma gerou muitas maneiras de contar uma história.

### **Interfaces dos cantos de trabalho na produção do aboio**

Comumente empregada nas práticas cidadinas da peleja do trabalho, os Cantos de Trabalho revelam em sua forma e conteúdo o valor humanístico do indivíduo trabalhador, que recorre ao ato da musicalidade para fugir às pressões do ato do ofício. Tal prática se difunde mais intensamente e antigamente na região Nordeste do Brasil, promissora pelo seu valor passado.

De tal modo foi sua difusão pela história, que tradicionalmente há uma bifurcação de existência para com o referido canto. Nesse sentido, Megale (1999, p. 48) diz:

---

<sup>1</sup> Etes são termos do alemão que não possuem equivalente preciso em português, sendo o primeiro tanto singular quanto plural.

Podem ser individuais ou de grupo. Entre os individuais temos o *pregão*, melodia simples usada pelos vendedores ambulantes para anunciar sua mercadoria. Entre os de grupo temos os *aboios*, para reunir o gado nas fazendas; o *canto dos barqueiros* do rio São Francisco, assim como o dos *ferreiros*, vendedores em geral e dos mutirões de *colheita*.

Mário de Andrade – um dos mais seguros folcloristas do Brasil, registrou, durante um curso de História da Música, dado no Conservatório de São Paulo, o seguinte *Canto de trabalho de carregadores de pedra*: “... os trabalhadores, quando tinham que carregar as pedras pro emparedamento do canal (Salto do Itu), respondiam em coro apenas o refrão *ôi*, justo no momento em que faziam o esforço pra tração da pedra:

Ai pedrinha vai...  
– *ôi!*  
Vai devagarinho...  
– *ôi!*  
Vai bem de mansinho...  
– *ôi!*  
Lá pro lugarzinho.  
– *ôi!*

(ANDRADE, 1962, p. 86)

Esse *ôi*, por vezes se substitui por outra interjeição como, por exemplo, o *hum!* que se vê (e se ouve) neste outro canto de trabalho, colhido em Pernambuco por Mário de Andrade que lhe fixou letra e música:

Eh, companheiro, *hum!*  
Eh, levanta pedra, *hum!*  
Eh, lá vem ela, *hum!*  
Eh, (es)tá pesada, *hum!*  
Eh, bota força, *hum!*  
Eh, lá vem ela acolá, *hum!*

Eh, companheiro, *bum!*  
Eh, puxa pedra, *bum!*

(ANDRADE, 1962, p. 86)

Independente do uso ou atividade que venha marcar o manejo da musicalidade, os cantos de trabalho aparecem como impregnação de valores, sendo muitos destes mensurados na própria história de vida, como ocorre no Aboio, modalidade musical nordestina, que representa a figura emblemática do Nordeste, o Vaqueiro.

De definição variada, o canto do aboio é uma representação musical típica no Nordeste, configurando-se como um canto sem palavras, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado para os currais ou no trabalho de guiar a boiada para a pastagem.

Dessa forma, Cascudo (2001, p. 5) coloca em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, a seguinte definição para o aboio:

1 - Canto entoado, sem palavras, pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado. Os vaqueiros aboiam quando querem orientar os companheiros dispersos durante as pegas de gado. 2 - Canto em versos, modalidade de origem Moura, Berbère, da África Setentrional; veio para o Brasil, possivelmente da Ilha da Madeira. No romance do Boi da Mão de Pau, o Contador Fabião das Queimadas descrevia a fuga do Boi Famoso na Ribeira do Potenjé, Rio Grande do Norte.

Preliminarmente é preciso entender que o aboio no sertão do Brasil é sempre um canto individual, entoado livremente, sem letras, frases ou versos a não ser o incitamento final que é falado e não cantado. Os que se destacam na sua execução são apontados como bons no aboio.

O aboio aparece de duas formas: o aboio-de-roça e aboio-de-gado. Destas, o primeiro se caracteriza como um canto utilizado por um “mutirão” de trabalhadores nos afazeres domésticos ou de fazenda no Nordeste, onde durante as atividades reinam o sentimento de

amizade a apreço pela vizinhança, amigos ou parentes e para tornar o trabalho mais atrativo, sendo dessa forma, a música, indispensável. Nesse sentido há de se perceber que:

Durante o trabalho há cantos: são os aboios de roça. Já no final, há os cantos de roda ou como são também chamados de sambas ou pagodes nos quais tomam parte adultos de ambos os sexos. O dono do serviço é o quem garante a alimentação e bebida para todos que participam (chamados de “Turma”). O “tirador” é o que canta primeiro, uma outra pessoa responde, é o respondente. Este em geral canta atenuado. Canta o tirador, responde o respondente, a seguir canta o tirador, responde o respondente e no final de dois versos cantados em dueto, os dois cantam “oi, oi, ai, olá, oi”. (ABOIO DE ROÇA, 2008).

Já o aboio-de-gado, como pela própria enunciação, se caracteriza pela labuta com o gado. Sua origem é um mistério, alguns pesquisadores encontram semelhanças nas músicas dos antigos gregos, na origem oriental tendo semelhanças com cantos melopaicos<sup>2</sup> na África Muçulmana, na Costa do marfim. Na sua estrutura há de se mencionar que:

É canto solo, cantado livremente, essencialmente homófono, praticado pelo vaqueiro do Norte e do Nordeste. São geralmente cantos silábicos, sem letras, embora algumas vezes cheguem a formar uma quadra, que termina com o canto de uma sílaba, longo e melancólico. As melodias do aboio-de-gado são lentas e improvisadas, livres, de uma medida rítmica determinada. O canto é entoado numa linha melódica também livre, conforme a fantasia do vaqueiro. (CANTOS DE ABOIO, 2008).

---

<sup>2</sup> Poemas regularmente metrificados e rimados pertencem ao passado glorioso.

O aboio não é divertimento, é uma coisa seria, muito antiga e respeitada pelo homem do sertão. Representa a mentalidade e valor do homem trabalhador nordestino. Nesse ínterim, Cascudo (2005, p. 15), coloca:

Esses versos são espelhos da mentalidade do sertão. O cantador é a defesa única mas completa e contínua do animal perseguido. Os lances de coragem, as arrancadas doidas, os saltos magníficos, a valentia de vaqueiro ou caçadores, a covardia de uns, a imperícia de outros, arrogância, mentira, timidez, todos os aspectos morais e minúcias identificadoras.

Por se tratar de um espelho da mentalidade do sertanejo, para com suas pejejas citadinas, as condições de vida, as dificuldades sociais, o aboio não é uma composição de valores aleatórios. É, antes de tudo, uma amostra de vida, valores culturais. Nesse sentido, comungamos com Cascudo (2005, p. 18) ao profetizar:

Os motivos da poesia tradicional sertaneja só podiam ser evidentemente, os emanados do ciclo social, do ciclo do gado, da memória velha que guardara os romances primitivamente cantados nos primeiros cupiadores erguidos na solidão do Brasil nordestino.

Por se caracterizar como cantos silábicos, sem letras, embora algumas vezes cheguem a formar uma quadra, que termina com o canto de uma sílaba, longo e melancólico, as melodias do aboio-de-gado são lentas e improvisadas, livres de uma medida rítmica determinada. O que por si só resguarda o valor cultural dos indivíduos que dele se valem.

*Aí eu me levantei  
Saí até choteando,  
Por que eu tava peiado,  
Eles ficaram mangando,*

*Quando foi daí a pouco,  
Andava tudo aboaindo,  
Eb, Ôb, ôb, ob, ei*

(CASCUDO, 1939, 2005, p. 6)

Ou ainda é perceptível o valor da construção seguinte:

1° *Ob ob lê lê*  
2° *Ôb quiá<sup>3</sup> ob quiá*  
3° *Ob boi*  
*Ob ob lê lê*  
*Ob ob ob ob boi Boi dá*  
4° *Ob ob ob boi*

(CASCUDO, loc. cit.).

É possível perceber no canto um provável acalanto, que de alguma forma é válido para o homem trabalhador nordestino, como para o animal, ambos entrelaçados nas providências do dia a dia.

## Conclusão

Visto e percebido o valor da literatura oral, enquanto arte de exprimir eventos reais ou fictícios em palavras, imagens e sons e destes na configuração de valores próprios de cada reduto social, o estudo do aboio aqui apresentado foi de alguma forma valioso, haja vista a íntima ligação desse canto à vida dos trabalhadores e com sua realidade.

A marca que é delineada nesse sentido é a da figura do bravo vaqueiro. Homem resistente a todas as condições que o mundo nordestino lhe outorga, sobrevivendo em ínfimas condições, que são

---

<sup>3</sup>“O quiá” [sic; certamente as aspas deveriam salientar apenas a voz *quiá*]. O segundo elemento é falado, com forçosamente abaritonada e mais gutural, fonalizando o som no céu-da-boca.

abrandadas pela sua cantoria. Esta produzida, mesmo sem uma noção de valor literário.

A representação do valor da literatura oral com os cantos de trabalho é clara: produções não intermitentes, que aludem valores pessoais e coletivos. Estes por seu turno se resguardam nas práticas do dia a dia, da incansável luta daqueles que ao mesmo tempo têm que trabalhar, mas produzem inconscientemente a literatura. E, nesta produção, a construção de um reduto social mais característico, mais humano, mais durável.

### **Abstract**

Summary this article deals with the importance of the study of the Aboio, while modality of singing of work northeastern under the perspective of verbal literature, to guide of literary and cultural productions of data people, through its forms of expression, either through real and or fictitious facts. In this direction, the objectives to be boarded are here of the study sing of it of the aboio; representation of the singing of it of work in the context of verbal literature; to take the handle these objectives appealed the bibliographical research and the compilation to it of existing productions already. The study it disclosed the importance of the sing of it of the aboio while practical to build of the culture of the cattle northeastern, representing its peculiarities day-day dwellers and of life, the construction of it space of experience, its values and above all, an unconscious literary.

**Key-words:** Aboio – verbal literature – singing of work.



## Referências

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978. (Coleção Documentos brasileiros).
- \_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. *O ensino da literatura*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- DE ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- <<http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/aboioderoa.htm>>. Acesso em: 03 de mar.2008, 14:27:50.
- <<http://www.teia.art.br/sites/Cantosdeaboio/>>. Acesso em: 03 de mar. 2008, 14:35:15.
- LITERATURA Oral: In: WIKIPEDIA. Disponível em < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura\\_oral](http://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_oral). Acesso em: 03 de mar.2008, 10:57:50.
- MEGALE, Nilza B. *Folclore Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1999.

## ACERCA DO LITERÁRIO: PELA OU CONTRA A LITERATURA?

*Keli Cristina Pacheco\**

### **Resumo**

John Beverley, no ensaio *Por Lacan: da literatura aos estudos culturais*, se refere ao papel ambíguo da literatura latino-americana vendo-a como partícipe da dominação cultural das colônias, e solicita, por isso, um descentramento do literário da posição de poder imposta pelas humanidades no sistema universitário da América Latina. Contudo, no mesmo ensaio, ele também pede o desenvolvimento de um conceito radicalmente historicizado de literatura. Algo que parece ser desenvolvido por Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, quando revela que a literatura, paradoxalmente, de modo contingente, também contribuiu para a resistência cultural. Pensando no caso brasileiro, tomamos alguns pensamentos do escritor Lima Barreto e conseguimos observar uma espécie de participação na luta pela resistência cultural, quer dizer, contra a imposição do sistema nacional.

**Palavras-chave:** Literário – Cultura – Poder.

---

\* Keli Cristina Pacheco é licenciada em Letras-Português e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente é pesquisadora-bolsista (CAPES) de doutorado em Literatura na mesma universidade. Possui publicações recentes na *Revista de Divulgação Cultural – RDC*, da Universidade Regional de Blumenau-FURB; no *Anuário de Literatura*, da UFSC, e na *Revista Uniletras*, da Universidade Estadual de Ponta Grossa-UEPG.  
E-mail: kelipacheco@hotmail.com.

## Introdução

John Beverley no ensaio intitulado *Por Lacan: da literatura aos estudos culturais* propõe que se tenha um olhar agnóstico com relação à literatura, principalmente quando nos referimo ao caso latino-americano, que teve essa instituição trazida pelos europeus para o Novo Mundo:

Esse fato deixou para a literatura latino-americana um legado e um papel cultural ambíguos: a literatura é uma instituição colonial, uma das instituições básicas da dominação colonial espanhola nas Américas; é, porém, também uma das instituições cruciais para o desenvolvimento de uma cultura crioula autônoma e, depois, de uma cultura nacional. (BEVERLEY, 1997, p. 17).

De fato, Beverley tem razão quanto ao papel ambíguo da literatura, entretanto, podemos ainda indicar um terceiro papel que pretendemos comprovar neste artigo através do estudo de alguns escritos de Lima Barreto, escritor do início do século XX. Observamos que alguns de seus textos literários e artigos críticos publicados em jornais da época não podem ser classificados como partícipes da dominação colonial portuguesa, até porque foram escritos num período posterior à colonização; e nem podem ser vistos como participantes da construção da cultura nacional, pelo contrário, conforme iremos ver, seus textos apresentam uma resistência a essa construção. Ou seja, queremos dizer que além da literatura ser realmente um produto do colonizador, também é uma das responsáveis pela criação e manutenção do espaço nacional, porém, por vezes ela age contra o próprio poder a ela instituído.

Podemos ver isto como uma demonstração de que as antigas “oposições binárias, onde se possa ‘traçar linhas claras na areia que separem os bonzinhos dos malvados’” não existem mais. Hoje em dia, estamos mais para uma *guerra de posições* do que para uma *guerra de manobra*, como sugere Stuart Hall utilizando a nomenclatura dada por Gramsci. (HALL, 2003, p. 104)

Mas, guardemos esta discussão para mais tarde e retomemos a argumentação de Beverley. Segundo o autor, o estado na América Latina se desenvolve numa relação bastante íntima com a literatura, fato que a *supervaloriza* social e historicamente e que aponta para uma pressuposição “quase nunca questionada” na história literária latino-americana:

[...] os escritos dos períodos colonial e de independência constituíram uma prática cultural que modela o nacional. Essa pressuposição [...] tornou-se institucionalizada como parte da ideologia das humanidades no sistema universitário da América Latina. [...] Teria sido como estragar a festa, dizer que essa idealização da literatura [...] estava simplesmente reativando um elemento da cultura colonial latino-americana. Mas, notadamente ausente na celebração do “novo” romance latino-americano desse período estava boa parte da atenção para a persistência do funcionamento da literatura como um aparelho de alienação e de dominação: para o “inconsciente”, por assim dizer, do literário. (BEVERLEY, 1997, p. 14-15).

Apesar de não apontar a possibilidade de resistência cultural da literatura, Beverley realiza uma excelente proposta ao sugerir uma espécie de *psicanálise da literatura*, evidenciado pelo título de seu ensaio. A psicanálise propõe basicamente um processo de “desidentificação”. Podemos ver isto na primeira fase dos estudos de Lacan, em que o inconsciente é definido em termos de imagos que determinam o sujeito ou, no nosso caso, a literatura. Assim, a clínica implicaria o levantamento das imagos recalçadas que determinam sentidos para o sujeito. Isto instaura, no sujeito, um processo de desidentificação das imagos que o determinam inconscientemente. E este processo, como implica um sujeito, só se pode dar num campo de sentido, um sujeito que se articula ao sentido. Mas, se articula ao sentido porque é falta de sentido, falta de identidade, ou seja, é um vazio, uma variável que assume os valores das imagens (imagos) com as quais se identifica.

Ou seja, Lacan aponta para a queda das identificações imaginárias que procuram vestir com sentido o desabrigo radical do sujeito. Por isso, podemos dizer que as imagens que alienam o sujeito o cristalizam na ficção de ter uma unidade substancial que o faz permanecer, no tempo, idêntico a si mesmo. Assim, justamente, o que produz a queda das identificações imaginárias levadas até o limite estático de *tu és isto, tu és nada*, é um efeito de verdade. Essa verdade, que introduz o fim da análise, lhe revela que o seu ser é nada. Que qualquer tentativa de se afirmar eternamente numa imagem que o defina é uma ficção que o defende do vazio do seu ser.<sup>1</sup>

Esclarecido o processo clínico psicanalítico, torna-se mais simples entender o que pretende a crítica *psicanalítica da literatura*, que traduzida resumidamente propõe o descentramento do literário, o arranca da posição inquestionável de poder imposta pelas humanidades no sistema universitário da América Latina.

De certa forma, o descentramento proposto por Beverley abre espaço para a tese de Martín-Barbero. Para este, na América Latina, a ideia de nação está ligada aos meios de comunicação, que foram decisivos na formação e difusão da identidade nacional, segundo Martín-Barbero, a oralidade e visualidade eletrônica seriam os responsáveis por isto. Mas, a mídia opera como agente da desvalorização nacional, desestruturando o espaço nacional, entretanto, não o descaracteriza, já que a representação da mestiçagem se dá com o intuito homegeneizador, tornando o espaço latino-americano único.

---

<sup>1</sup> Estas informações foram obtidas através de um curso sobre Psicanálise Lacaniana ministrado pelo professor Eduardo Riaviz na UFSC e pela leitura do ensaio de Lacan intitulado *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. “No recurso de preservarmos do sujeito ao sujeito, a psicanálise pode acompanhar o paciente até o limite extático do “Tu é isto” em que se revela, para ele, a cifra de seu destino moral, mas não está só em nosso poder de praticantes levá-lo a esse momento em que se começa a verdadeira viagem”. (LACAN, 1998, p. 103).

Canclini também acredita que a América Latina não compartilha da narrativa cultural europeia. Sua tese sobre a identidade latino-americana, segundo Escosteguy, anuncia:

Se antes as identidades se definiam pelas relações com o território, tentando expressar a construção de um projeto nacional, atualmente configuram-se no consumo. [...] Essa identidade foi construída através de relatos fundadores, apropriação de um território e defesa desse mesmo território das invasões estrangeiras. Tudo isso com o fim de nos diferenciarmos dos outros”. (ESCOSTEGUY, 2003, p. 179).

Ou seja, o “descentramento” proposto nos permite não só um questionamento da instituição literatura, como também possibilita a visualização de outros meios de construção e difusão do espaço e da identidade nacional. Gostaríamos de discutir melhor isto, porém, dado o objeto de nosso estudo, o que necessitamos enfatizar são os questionamentos acerca do literário colocados por Beverley.

No momento em que critica uma representação poética de Neruda, o autor exemplifica a atitude que devemos tomar frente aos textos literários, que se resume em questionar o próprio âmbito da representação e “deslocar-nos para ‘além da política de representação’, para um modelo no qual ensaio e crítica fossem concebidos como forma de práticas solidárias”. (BEVERLEY, 1997, p. 33).

“Ver a própria literatura como outro”, este é o projeto de Beverley. Problematizar a literatura no ato do ensino.

Em outras palavras, utilizar a literatura como um meio de chamar a atenção de nossos estudantes (e a nossa própria) para a construção de raça, classe e gênero. [...] O que creio ser possível, porém, é uma relativa democratização de nosso campo por meio, entre outras coisas, do desenvolvimento de um conceito radicalmente historicizado de literatura.

De modo particular, é isto que faz Edward W. Said no livro *Cultura e imperialismo* (1995). Nele, o autor discute as tensões políticas e culturais que há entre impérios e colônias. Analisa a maneira como o Ocidente engendra imagens do Oriente e como elas transmitem sua repercussão do âmbito cultural para o político-econômico<sup>2</sup>. Isto evidencia que Said durante todo o livro dá importância central ao cultural<sup>3</sup> e, assim como Raymond Willians, um dos pais fundadores dos estudos culturais, Said também vê a cultura não mais como um campo em que se impingem valores, mas como um meio de se viabilizar sua discussão de modo mais igualitário, ou seja, como um campo importante na luta para modificar a organização social na busca por uma sociedade mais justa. Para ele, as artes produzem significados e valores que entram ativamente na vida social, moldando seus rumos e não só refletem uma situação determinante, ou seja,

trata-se de uma teoria da cultura como um processo produtivo, material e social e das práticas específicas (as artes) com usos sociais de meios materiais de produção<sup>4</sup>. Assim, o materialismo cultural abre aos estudos culturais

---

<sup>2</sup> Efetuamos essa ligação entre Said e Beverley porque a rápida leitura do poema de Neruda realizada por Beverley lembrou-nos a que Said fez da novela “O coração das trevas” de Conrad no primeiro capítulo do livro *Cultura e imperialismo*. Nele Said aponta uma falha na representação e acusa Conrad “por não admitir a liberdade para os nativos, apesar de suas sérias críticas ao imperialismo que os escravizava”. (SAID, 1995, p. 63).

<sup>3</sup> Essa ausência de uma consideração entre o âmbito cultural e o econômico, ou melhor, esse abandono do economicismo determinista causa uma lacuna na episteme pós-colonial. Hall aponta isso no artigo “Quando foi o pós-colonial? – pensando no limite”. (HALL, 2003). Concordamos com o autor, e acreditamos que caberia um debate maior sobre o assunto, que trouxessem sugestões para a junção dos dois campos, sem que houvesse um determinante. Entretanto, o próprio Hall não faz sugestões neste artigo. Acreditamos que este assunto demandaria uma extensa pesquisa, possivelmente a resposta poderia estar num estudo acurado de Gramsci, algo que Hall já fez. Já fica então direcionada uma releitura de outros ensaios de Hall para encontrar esta resposta, que poderá resultar num outro artigo ou numa reescritura deste.

a possibilidade de descrever com acuidade o funcionamento da cultura na sociedade contemporânea e de buscar sempre as formas do emergente, do que virá” (CEVASCO, 2003, p. 116).

Ou seja, de certo modo, e assim como Williams<sup>5</sup>, Said nega o pressuposto do marxismo clássico que vê o econômico como determinante. Segundo Hall, a primeira tentativa de negar a determinação do econômico foi postulada por Althusser, já que ele chegou à conclusão de que o cultural/ideológico, o político e o econômico são sobredeterminantes, contudo, Althusser não conseguiu desvencilhar-se do pressuposto marxista clássico, uma vez que ainda acredita que “em última instância” é o econômico que determina. Gramsci seria então o nome que resolveria este nó teórico, já que ele, segundo Hall, “tinha plena consciência do quanto as linhas divisórias ditadas pelos relacionamentos de classe eram perpassadas pelas diferenças regionais, culturais e nacionais; também pelas diferenças nos compassos do desenvolvimento regional ou nacional.” (HALL, 2003, p. 301). Este posicionamento de Gramsci é fundamental para o nosso estudo, uma vez que é ele que permite que uma prática cultural como a literatura tenha uma espécie de poder de libertação.

É basicamente isto que Said, assim como Spivak, levemente criticada por Beverley, propõe: “uma percepção da textualidade literária como um modelo pedagógico para práticas sociais e políticas não

---

<sup>4</sup> Said segue o pressuposto de Williams que diz: “Se a arte é parte da sociedade, não existe unidade sólida fora dela, para a qual nós concedemos prioridade pela forma de nosso questionamento. A arte existe aí como uma atividade, juntamente com a produção, o comércio, a política, a criação de filhos. Para estudar as relações adequadamente, precisamos estudá-las ativamente, vendo todas as atividades como formas particulares de energia humana”. (WILLIAMS apud HALL, 2003, p. 135).

<sup>5</sup> Williams se posiciona contra um materialismo vulgar e um determinismo econômico. “Ele oferece, em seu lugar, um interacionismo radical: a interação mútua de todas as práticas, contornando o problema da determinação. As distinções entre as práticas são superadas pela visão de todas elas como formas variantes de práxis – de uma atividade e energia humanas genéricas.” (HALL, 2003, p. 137)



literárias”. (BERVERLEY, 1997, p. 12). Conforme Beverley, podemos até afirmar que a percepção de Said, assim como a de Spivak, sobre a literatura é *supervalorizada* quanto ao poder que ela poderia exercer, porém não podemos negar que sua visão do literário é *radicalmente historicizada* e, portanto, extremamente *politicizada*.

Queremos com isso apontar que há uma certa convergência entre os pensamentos aqui levantados, e ela se dá na forma com que os autores leem o literário, ou seja, as leituras são realizadas a contrapelo. É em cima dessa convergência que pretendemos realizar a nossa contra-leitura. Sabidamente não é esta a proposta principal de Beverley, mas o que chamamos de *contra-leitura* pode ser considerado um passo importante para realizar o que o autor chama de *psicanálise da literatura*, que “Assim como em qualquer psicanálise, não é uma questão de liquidar o sujeito, nem de curá-lo de uma vez para sempre, simplesmente de reformá-lo em novas bases de modo a torná-lo um pouco mais apto para a solidariedade e o amor”. (BEVERLEY, 1997, p. 19). Dessa forma, nos comprometemos a seguir aquela proposta do autor que pede um “conceito radicalmente historicizado de literatura”.

Friedman sugere também uma espécie de historicização, não somente da literatura, mas de um campo maior que são os estudos de gênero. No ensaio *Beyond Gender*<sup>6</sup>, a autora nos diz que o campo dos estudos culturais está expandindo horizontes, movimentando-se e desenvolvendo-se continuamente, e nesse espírito multidimensional o feminismo deve também se rearticular. Assim, o pós-colonial surgiria como um dos campos mais propícios para se estabelecer um diálogo. Já que o pós-colonial reconfigurou o terreno de tal maneira que, desde então, a própria ideia de um mundo composto por identidades, culturas e economias isoladas e autossuficientes tem tido que ceder a uma variedade de paradigmas destinados a captar essas formas distintas de relacionamento, interconexão e descontinuidade. Ou seja,

---

<sup>6</sup> FRIEDMAN, Susan. “Beyond gender: the new geography of identity and the future of feminist criticism”. In: *Mappings: feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

resumidamente os estudos pós-coloniais nos obrigam a reler os antigos binarismos aqui/lá como formas de transculturação, de tradução cultural.

Seguindo um pensamento de Gramsci, Friedman assinala que é preciso ressaltar que a identidade ou subjetividade das mulheres não pode ser entendida isoladamente em relação à construção do gênero (*gender*), ou seja, fenômenos como cruzamentos de fronteiras, trocas e mediações culturais, a “localização” da cultura e de seus agentes, processos de seleção e exclusão, fazem parte da *interação geográfica do gênero* e são também múltiplos constituintes da identidade, e, por essa razão, este tipo de análise tem urgência epistemológica e política.<sup>7</sup>

Assim, utilizamos os argumentos de Friedman justamente para introduzirmos a nossa hipótese de que a historicização da literatura poderia ser, de fato, possível caso estudássemos o texto literário sob a perspectiva do campo de estudos pós-colonial, ou seja, realizando um “exame geográfico da experiência histórica”.<sup>8</sup>

Stuart Hall, no ensaio *Quando foi o pós-colonial? – pensando no limite*, aponta que o pós-colonial pode nos ajudar a descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a transição (necessariamente irregular) da era dos impérios para o momento da pós-descolonização. Pode ser útil também na identificação do que são as novas relações e disposições de poder que emergem nesta nova conjuntura.

Após a descolonização acabaram-se as oposições binárias caras às atividades nacionalistas e imperialistas. “Em vez disso, começamos a sentir que a velha autoridade não pode ser simplesmente substituída por uma nova autoridade, mas que estão surgindo novos alinhamentos independentemente de fronteiras, tipos, nações e essências, e que são

---

<sup>7</sup> Um exemplo de um estudo em que se dá a união entre os estudos pós-colonial e de gênero, antes de Friedman, pode ser visto em Mary Louise Pratt no ensaio *A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco*. Travessia: Rev. de Literatura, n° 38, 1999.

<sup>8</sup> Termo usado por Said na introdução do livro. E justifica: “Assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está ausente da luta pela geografia.” (*Cultura e Imperialismo*, 1995, p. 37-38)

esses novos alinhamentos que agora provocam e contestam a noção fundamental estática de identidade que constituiu o núcleo do pensamento cultural na era do imperialismo”. (SAID, 1995, p. 26-27).

“Somos herdeiros do estilo segundo o qual o indivíduo é definido pela nação” ainda nos diz Said, e isto ocorre porque “as nações inspiram amor [...], um amor profundamente abnegado”. (ANDERSON, 1989, 156-7). Conforme Benedict Anderson, por parecer natural – como a cor da pele, o sexo, a ascendência e a época em que se nasce – nascer em uma nação também seria uma espécie de “coisa que não se pode evitar”. E esses vínculos que não são escolhidos têm à volta um halo de desprendimento e exatamente por isso a nação pode exigir sacrifícios.

Entretanto, assim como muitos nomes participaram de projetos de construção das nações e de identidades nacionais, outros haviam percebido o poder que esta construção exerce sobre os indivíduos e engendraram alguma espécie de resistência cultural. Como já dissemos anteriormente, a nossa hipótese é que Lima Barreto participou ativamente desta resistência.

### **A luta pela geografia em alguns dizeres de Lima Barreto**

“Não sendo patriota, querendo mesmo o enfraquecimento do sentimento de pátria, sentimento exclusivista e mesmo agressivo, para permitir o fortalecimento de um maior, que abrangesse, com a terra, toda a espécie humana [...]” (Lima Barreto – *Bagatelas – São capazes de tudo...*, p. 152)

“Não se pode negar a continuidade duradoura de longas tradições, de moradias constantes, idiomas nacionais e geografias culturais, mas parece não existir razão nenhuma, afora o medo e o preconceito, para continuar insistindo na separação e distinção entre eles, como se

toda a existência humana se reduzisse a isso”. (Edward Said – *Cultura e Imperialismo*, p. 411)

“Hoje em dia ninguém é uma coisa só”, escreve Edward Said próximo ao fim do livro *Cultura e imperialismo*. Esta simples sentença, se considerada, nos impediria de atribuir valores reducionistas aos outros diferentes de nós, ou seja, nos libertaria do preconceito e nos permitiria alçar o primeiro passo em busca da concretização de um desejo de Lima Barreto – *fortalecer, através da união, toda a espécie humana*.

Resumidamente, o preconceito, como o próprio nome diz, é um conceito que se antecipa, prematuro, e como existem diversos tipos – contra o negro, o homossexual, a mulher e etc. – ele acaba revelando não o alvo do preconceito (que cala, ou melhor, é calado), mas sim o preconceituoso (o que fala autoritariamente pelo outro, no lugar dele). A estereotipia é uma consequência do preconceito, e se dá quando este passa da esfera individual e torna-se um produto cultural, matando o outro simbolicamente, porque justamente nega o jogo da diferença. (CROCHICK, 1997). Foi através do pensamento preconceituoso que as teorias raciais do século XIX foram desenvolvidas com a intenção de tornar verdade, comprovar através da ciência, um pensamento estereotipado (SCHWARCZ, 1993).

Num breve histórico de algumas das principais doutrinas raciais vê-se que já no fim do século XVIII havia um prolongamento de um debate ainda não resolvido: de um lado a visão humanista, herdeira da Revolução Francesa; de outro, uma reflexão tímida sobre as diferenças existentes entre os homens. Assim, “o termo *raça* é introduzido na literatura mais especializada em inícios do século XIX, por Georges Cuvier, inaugurando a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos”.(SCHWARCZ, 1993, p. 46). Resultante disto, temos o surgimento de duas interpretações para se pensar a origem do homem: os *monogenistas* acreditavam que a humanidade era uma; e os *poligenistas* criam na existência de vários centros de criação, que corresponderiam às diferenças raciais, dessa

linha surge a *frenologia* e a *antropometria*, teorias que interpretavam a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção do cérebro dos diferentes povos, tendo como principal nome Cesare Lombroso – este argumentava ser a criminalidade um fenômeno físico e hereditário e, como tal, um elemento objetivamente detectável nas diferentes sociedades. Esse tipo de pesquisa também foi bastante utilizada no campo da doença mental. Para fim de ilustração, vale dizer que, segundo Hossne, “o próprio Lima Barreto, em uma de suas internações hospitalares devidas sempre à dipsomania (alcoolismo intermitente), teve o diâmetro craniano medido. Concluiu-se que era braquicéfalo, com o que se divertiu muito o escritor, dizendo em crônicas que agora os que o ofendiam por discordar de suas ideias dispunham de mais um argumento que, no entanto, não o calaria.” (HOSSNE, 2002, p. 54).

Depois da publicação de *A origem das espécies* (1859) derivaram-se várias teorias, dentre elas a “teoria das raças”, que condenava a miscigenação; criou-se também uma hierarquia racial, e isso implicou uma espécie de “ideal político”, um diagnóstico sobre a submissão das raças ou mesmo a possível eliminação das raças inferiores – a eugenia – cuja meta era intervir na reprodução das populações.

Essas teorias, apesar de forjar dados para comprovar hipóteses, segundo Lília Schwarcz, duraram até os anos 30 no Brasil<sup>9</sup>. Após o aparecimento e consolidação dos estudos culturais, de gênero, pós-coloniais etc., quer dizer, estudos que foram desenvolvidos a partir de movimentos sociais e movimentos de libertação nacionais nas ex-colônias, os conceitos, antes dados como verdades absolutas, foram relativizados e agora sabemos que o conceito de raça, por exemplo, sequer existe, mas o racismo, este sim permanece, entretanto, injustificadamente, conforme Robert Stam em *A companion to cultural studies – cultural studies and race*: “An emerging consensus within various

---

<sup>9</sup> Conforme Hossne, nesse período os livros de Renan, Le Bon, Taine e Gobineau entre outros, eram bastante lidos no Brasil. (HOSSNE, Andrea. *A forma da angústia*. Dossiê Cult – Revista Cult, n° 60, 2002.)

fields suggests that although “race” does not exist – since “race” is a pseudo-scientific concept – racism as a set of social practices most definitely does exist”.<sup>10</sup>

Por outro lado, raça ainda existe, porém não mais como categoria científica:

Raça é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo. Contudo, como prática discursiva, o racismo possui uma lógica própria. Tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão racial em termos de distinções genéticas e biológicas, isto é, na natureza. (HALL, 2003, p. 69).

O preconceito ou estereotipia, como vimos, por ser estático, ou seja, apresentar definições fechadas que não permitem relativizações, é um pensamento fácil, falseado e não compensador. Causou e causa o sofrimento de diversos grupos étnicos<sup>11</sup> e raciais. Já pensar o outro como algo não definitivo, sem tentar classificá-lo ou hierarquizá-lo, vê-lo como um diferente, enfim, adquirir uma posição anti-essencialista é aceitar o espaço híbrido da identidade humana. Sendo que “o hibridismo *não* se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade” (HALL, 2003, p. 74) Evidencia-se assim que tomamos a identidade, conforme Stuart Hall, como sendo um lugar

---

<sup>10</sup> Um texto interessante é o de Kwame Appiah que no capítulo *Ilusões de raça* pertencente ao livro *Na casa de meu pai – a África na filosofia da cultura* usa os próprios argumentos da biologia para brilhantemente destruir o conceito de raça.

<sup>11</sup> Tomo o conceito de etnia aqui como sendo um grupo que compartilha traços de identidade. É possível a um homem fazer parte de diversos grupos étnicos, sendo que ele pertence a este ou aquele grupo porque acredita que faz parte dele, ou porque o outro diz que ele faz parte.

que se assume, uma costura de posição e contexto, não uma essência ou substância a ser examinada. De certa forma, o sujeito é um eterno devir, o que nos remete novamente aos estudos psicanalíticos de Jaques Lacan, para este último, o sujeito é basicamente um “caçador” de sentidos, porque ele é exatamente a falta de sentido, é um vazio, uma fissura ontológica, onde nenhuma imagem é eterna, mas todas são eternamente mutáveis. (LACAN, 1998, p. 103).

Daí surge um questionamento interessante, já que mesmo com a destruição de conceitos como de raça e de gênero, por exemplo, vemos que o racismo, enfim, o preconceito ainda existe. Além disso, sabemos também que a identidade é uma construção. Nestas circunstâncias como se daria o agenciamento? Bhabha sugere que

o momento liminar de identificação produz uma estratégia subversiva de agência subalterna que negocia sua própria autoridade através de um processo de “descosadura” iterativa e religação insurgente, incomensurável. Ele singulariza a “totalidade” da autoridade ao sugerir que a agência requer uma fundamentação seja totalizada; requer movimento e manobra, mas não requer uma temporalidade de continuidade ou acumulação; requer direção e fechamento contingente, mas nenhuma teleologia e holismo. (BHABHA, 1998, p. 257).

“O agente, constituído no retorno do sujeito, está na posição dialógica do cálculo, da negociação, da interrogação”. (Idem, p. 258). Ou seja, em poucas palavras, Bhabha quer dizer que devemos assumir a categoria à qual pertencemos (raça, gênero etc.) no momento de reivindicação (momento liminar – onde se dá o fechamento arbitrário do significante), sabendo que os conceitos estão definitivamente esfacelados por dentro.

Por outro lado, Hall pondera que esse “momento essencializante é fraco porque naturaliza e des-histociza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante “negro” é arrancado de seu encaixe

histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir” (HALL, 2003, p. 345). Para resolver esse dilema, Hall utiliza um conceito de desconstrução elaborado pelo filósofo Jacques Derridá.

O momento essencializante acarreta duas oposições ou/ou (latino ou americano). Segundo Hall, o “ou” permanece num local de contestação constante, “quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o “ou” pela potencialidade e pela possibilidade de um “e”, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária” (HALL, 2003, p. 345). De um modo particular, Hall pede um tipo de retorno à historicidade ou “geograficidade”, assim como Beverley e Friedman, conforme se discutiu no início deste artigo.

Isto posto, agora retomamos à questão da identidade, já que esta envolve a alteridade, outro ponto que queremos debater. E Hall aprofunda a discussão ao utilizar o conceito derridiano da *différance* e aponta que

a lógica da *différance* significa que o significado/identidade de cada conceito é constituído(a) em relação a todos os demais conceitos do sistema em cujos termos ele significa. Uma identidade cultural particular não pode ser definida apenas por sua presença positiva e conteúdo [...]. As identidades, portanto, são construídas no interior das relações de poder (FOUCAULT, 1986). Toda identidade é fundada sobre uma exclusão, e nesse sentido, é “um efeito de poder”. Deve haver algo “exterior” a uma identidade. Esse “exterior” é constituído por todos os outros termos do sistema, cuja “ausência” ou falta é constitutiva de sua presença. (HALL, 2003, p. 85).

Assim, vemos que foi usando esta lógica que Sayad definiu o “nacional” como sendo um conceito que só existiria por oposição de seu contrário (ou na presença de seu contrário – *presença afetiva ou apenas possível, presença vivenciada ou apenas pensada*), o “não-nacional”. Sendo assim, somente nos movimentos de migração (a imigração e o seu



duplo – a emigração) que se realiza, no modo da experiência, o confronto com a ordem nacional, e é a partir deste confronto que se estabelece a distinção entre “nacional” e “não-nacional”. (SAYAD, 1998).

Sobre a alteridade, Said escreve:

É mais compensador – e mais difícil – pensar sobre os outros em termos concretos, empáticos, contrapuntísticos, do que pensar apenas sobre “nós”. Mas isso também significa tentar não dominar os outros, [...] sobretudo, não repetir constantemente o quanto a “nossa” cultura ou país é melhor (ou não é o melhor, também). (SAID, 1995, p. 411).

Isto nos lembra que, além da cor da pele, do sexo ou de outras características físicas serem alvo do preconceito, a nação, por ser um espaço de exclusão, como vimos acima na citação de Sayad, é também uma potencial fonte de preconceito. E sobre isto Bogóloff, personagem de *As aventuras de doutor Bogóloff*, novela de Lima Barreto publicada em jornal em 1912, diz: “A Pátria, esse monstro que tudo devora, continuava vitoriosa nas ideias dos homens levando-os à morte, à degradação, à miséria, para que, sobre a desgraça de milhões, um milhar vivesse regaladamente, fortemente ligados num sindicato macabro”. (BARRETO, 1961, p. 226). Opinião similar tem Tagore, citado por Said, que define a nação como sendo “um receptáculo apertado e rancoroso de poder para produzir conformidade, seja britânica, chinesa, indiana ou japonesa”. (SAID, 1995, p. 272).

Dada como uma fatalidade, e criada pelo homem, a nação é um absurdo esquecido. Renan nos diz que a nação se constitui pelo esquecimento coletivo, e não pela memória, isto explica o fato de as pessoas estarem dispostas a morrer por estas invenções. Benedict Anderson já demonstrou que as nações não são produtos determinados de certas condições sociológicas, como a língua, a raça ou a religião, mas são vivificadas pela imaginação e isso faz com que as pessoas compartilhem a crença de que pertencem à mesma comunidade. Porém sobre isto, Hall complementa: “Ao contrário do que se supõe, os discursos da nação não refletem um estado unificado já alcançado”.

(HALL, 2003, p. 78), até porque “longe de ser algo unitário, monolítico ou autônomo, as culturas, na verdade, mais adotam elementos ‘estrangeiros’, alteridades e diferenças os excluem conscientemente”. (SAID, 1995, p. 46).

Seu intuito [dos discursos de nação] é forjar ou construir uma forma unificada de identificação a partir das muitas diferenças de classe, gênero, região, religião ou localidade, que na verdade atravessam a nação. Para tanto, esses discursos devem incrustar profundamente e enredar o chamado estado “cívico” sem cultura, para formar uma densa trama de significados, tradições e valores culturais que venham a representar a nação. É somente *dentro* da cultura e da representação que a identificação com esta “comunidade imaginada” pode ser construída. (HALL, 2003, 78).

Assim vemos que o discurso da nação possui uma tendência homogeneizante, mas ao mesmo tempo carrega consigo o que Hall chama de “proliferação subalterna da diferença”. Diferença esta que é assimilada pela nação com o intuito de estabelecer princípios como a cidadania universal e a neutralidade cultural, que nada mais são do que as duas bases do universalismo liberal ocidental<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Como este não é o tópico do nosso artigo, preferimos não discuti-lo no corpo do texto. Mas é interessante mostrar que a partir de então Hall decide tratar do debate sobre a *dupla demanda por igualdade e diferença*. E acrescenta: *O liberalismo político vem sendo incapaz de se conciliar com a diferença cultural ou garantir a igualdade e a justiça para os cidadãos minoritários*. A partir desta constatação, Hall sugere que a definição de democracia como *um espaço genuinamente heterogêneo* é essencial, e desse modo *deve-se tentar construir uma diversidade de novas esferas públicas nas quais todos os particulares serão transformados ao serem obrigados a negociar dentro de um horizonte mais amplo*. Ou seja, deve-se manter a heterogeneidade, a pluralidade, como formas de resistência e com isso buscar uma estratégia para se reconfigurar radicalmente o particular e o universal, a liberdade e a igualdade com a diferença. Hall vê a liberdade individual e a igualdade formal como inadequadas, e propõe uma expansão e radicalização das práticas da vida social, bem como a contestação sem trégua de cada forma de fechamento racial, ou seja, há a necessidade de um maior reconhecimento da diferença e consequentemente uma maior igualdade e justiça para todos. (HALL, 2003, p. 82-90)

Daí a dificuldade que Said ressalta de se pensar nos outros como nós mesmos, de forma contrapuntística. Lima Barreto sente esta dificuldade e confessa: “por mais que nós queiramos ficar acima dos preconceitos nacionais, eles nos marcam de uma forma indelével... Eu que me julgo pouco patriota, não desejo absolutamente ver o Brasil humilhado e estrangulado por outra pátria. *Quero que não haja nenhuma*, mas desde que se trate de humilhação, rebaixamento do Brasil por outro qualquer país, eu sou brasileiro”. (BARRETO, 1961, p. 226).

Mas, é preciso ressaltar que o sentimento patriótico surge aqui como um disfarce, porque de fato o desejo maior é o que supera a fronteira, é o desejo da ausência de limites e, portanto, da ausência de preconceito. Assim, Lima Barreto neste discurso não é nem um patriota, um nacionalista; e nem desmerece a pátria, o interessante posicionamento está além desta discussão, ao dizer *quero que não haja nenhuma* [pátria], ele, de fato, realiza uma espécie de deslocamento, que Said chama de passar de uma *consciência nacional* para uma *consciência política e social*: “Um afastamento do nacionalismo separatista em direção a uma visão, mais integrativa da comunidade e da libertação humana” (SAID, 1995, p. 247), ou seja, Lima Barreto, assim, participa da luta pela resistência cultural. Sendo que cultura aqui deve ser considerada um elemento opositor, e muitas vezes é assim usada em nome de causas políticas e ideológicas. E a tendência inevitável deste conceito de cultura é a sua segmentação em nacionalismos.

## Abstract

John Beverley in the essay *Por Lacan: da Literatura aos Estudos Culturais* views the ambiguous role of Latin-American literature as part of the colonial cultural domination, and asks for a de-centering of the literary from the position of power the humanities have imposed in the Academia in Latin America. Notwithstanding, in the same essay he asks for the development of a radically historicized concept of literature; what it seems to be developed by Edward Said in *Culture and Imperialism*, when he reveals that literature, in a contingent manner, is also part of cultural resistance. In Brazilian literature we took some of the reflections from Lima Barreto and we could observe a participation in the fight for cultural resistance, we mean, the fight against the imposition of the national system.

**Key-words:** Literary – culture – power.

## Referências

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BEVERLEY, John. *Por Lacan: da literatura aos estudos culturais*. In: *Travessia – Revista de Literatura*. n° 29/30, UFSC – Florianópolis, ago. 1994/jul. 1995; 1997; pp.11-42
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*, Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BARRETO, Lima. *Bagatelas*, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Contos e novelas*, Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1990.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, Editorial, 2003.

CROCHICK, José Leon. *Preconceito – indivíduo e cultura*. 2. ed. São Paulo: Robe, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michael. Prefácio à transgressão. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FRIEDMAN, Susan. Beyond gender: the new geography of identity and the future of feminist criticism. In: *Mappings: feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional (imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil)*. São Paulo: UNESP, 2001.

PRATI, Mary Louise. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora do centro. In: *Travessia: Revista de Literatura*, n. 38, 1997.

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*, São Paulo: UNESP, 1998.

POWELL, Jim. *Derrida for beginners*. NY: Writers and Readers, 1997.

SAID, Edward. W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração*. São Paulo: EDUSP, 1998.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. e QUEIROZ, Renato da Silva. *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP: Estação Ciência, 1996.

STAM, Robert. Cultural Studies and Race. In: *A companion to cultural Studies*. Oxford: Blackwell, 2001.

## LITERATURA E HISTÓRIA NOS CONTOS VOLUNTÁRIO, A QUADRILHA DE JACÓ PATACHO E O REBELDE, DE INGLÊS DE SOUSA<sup>1</sup>

*Lívia Sousa da Cunha\**

### **Resumo**

Neste trabalho, propomos a realização de um estudo sobre os contos *Voluntário*, *A quadrilha de Jacó Patacho* e *O rebelde*, de Inglês de Sousa, tendo como ponto de partida o texto literário, objeto fornecedor de subsídios para identificação da realidade de um grupo social. Nesse sentido, analisamos os conflitos econômicos e sociais presentes nos contos, observando o diálogo estabelecido entre Literatura e História, e Literatura e Sociedade. A partir desse diálogo, verificamos como o texto literário se utiliza dos conflitos e acontecimentos do mundo real e os reconfigura no ambiente ficcional, mostrando que a literatura produzida por Inglês de Sousa possui um caráter social, uma vez que denuncia os problemas enfrentados pela população de Óbidos, no período da Guerra do Paraguai e da Cabanagem.

**Palavras-chave:** Literatura – História – Sociedade – Ambiente ficcional.

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela Professora Doutora Marli Tereza Furtado.

\* Lívia Sousa da Cunha mestrande do Curso de Mestrado em Letras. Áreas de Estudos Literários, linha de pesquisa: literatura, cultura e história, da Universidade Federal do Pará, entrada 2008, orientada pelo Professor Dr. José Guilherme Fernandes. Possui graduação em Letras, Licenciatura em Língua Portuguesa, pela Universidade Federal do Pará (2007). E-mail: lilicunha15@yahoo.com.br

## Introdução

Neste artigo, proponho um estudo sobre os contos *Voluntário*, *A quadrilha de Jacó Patacho* e *O rebelde*, de Inglês de Sousa, pertencente ao livro *Contos amazônicos*, formado por nove histórias, sendo estas compostas por fatos comuns, que se relacionam e formam um todo, dando à coletânea de narrativas uma unidade temática. Estas páginas trazem para o cenário da narrativa, além da figura humana, que vive uma sequência de embates sociais e políticos, o imaginário amazônico cheio de superstições, credices e lendas, que dão a algumas narrativas um ambiente fantástico.

O objetivo deste artigo é observar o jogo estabelecido entre o real e o ficcional; verificar como os fatos históricos, a Guerra do Paraguai e a Cabanagem, modificam a vida dos personagens moradores da região amazônica, bem como os conflitos políticos, raciais e sociais são construídos dentro das narrativas.

Nessa perspectiva, faço um estudo teórico acerca das relações estabelecidas entre Literatura e História, Literatura e Sociedade, e Narração e Conto, para depois fazer uma análise dos três contos. No primeiro momento, é necessário fazer uma apresentação do escritor, do período literário em que seus trabalhos estão inseridos e da obra *Contos amazônicos*.

## Notas sobre Inglês de Sousa e sua produção literária

Herculano Marcos Inglês de Sousa nasceu em 28 de dezembro de 1853, em Óbidos (Pará). Realizou os estudos primários e secundários em sua terra natal e no Maranhão. Iniciou o curso de Direito em Recife e terminou-o em São Paulo. Depois de formado, atuou na área de jornalismo e na política, foi presidente das províncias do Sergipe e Espírito Santo. Em 1892, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como professor de Direito. Em 1897, participou da fundação da Academia Brasileira de Letras.

Inglês de Sousa, ainda estudante de Direito, publicou em 1876 seus primeiros romances, *O cacaulista* e *História de um pescador*, ambos

sob o pseudônimo Luiz Dolzani. No ano seguinte, foi publicado o romance *O coronel sangrado*. Em 1891, lançou *O missionário* e, como último trabalho literário, a obra *Contos amazônicos*, que data de 1893.

O escritor paraense faleceu no Rio de Janeiro a 6 de setembro de 1918, deixando sua contribuição na literatura brasileira e principalmente na literatura amazônica, trazendo um cenário diferente do eixo Rio – São Paulo, pois apresenta uma outra parte do Brasil, ainda não conhecida pelos leitores brasileiros, a região amazônica.

Os textos inglesianos não estão presos a uma mera descrição da flora, da fauna ou da geografia dos rios locais, pelo contrário, o centro das narrativas é o homem, prova disso é o título geral dado aos três primeiros romances, *Cenas da vida do Amazonas*. As duas outras obras, *O missionário* e *Contos amazônicos*, também estão dentro dessa visão. O espaço amazônico é um cenário que compõe a vida do homem, mas o que interessa dentro dessas narrativas são as ações, as decisões, os conflitos vividos pelo homem.

A obra de Inglês de Sousa precedeu a introdução do Naturalismo no Brasil. *O coronel sangrado*, de 1877, foi lançado quatro anos antes da obra *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, contrariando a afirmação de muitos críticos e historiadores da literatura que o romance de Azevedo foi a primeira obra naturalista brasileira.

Um dos motivos para o não reconhecimento da obra de Inglês de Sousa como iniciadora do Naturalismo no Brasil, apontado por Lúcia Miguel Pereira em *Escritos da maturidade* (1994), é que a obra *O coronel sangrado* não encontrou um ambiente preparado para recebê-la. Os leitores e escritores ainda estavam presos à maneira de produzir literatura do Romantismo, por este motivo não lhe foi dado o papel de precursor do movimento naturalista.

O Naturalismo surgiu após a Revolução Industrial, como uma reação aos ideais abstratos do Romantismo. Para Salvatore D’Onofrio, em *Literatura ocidental e obras fundamentais* (2002), o Naturalismo está ligado às transformações geradas pelo avanço das ciências sociais e aos avanços tecnológicos; tem como característica a resolução dos problemas existenciais e sociais do homem pelo próprio homem, através



do condicionamento ambiental, às determinações temporais e às causas biopsíquicas.

O Naturalismo é um estilo literário dominado pelo materialismo, que se apresenta em suas diversas formas: positivismo, determinismo, evolucionismo, cientificismo, liberalismo, ambientalismo, progressismo, contra-espiritualismo, anticlericalismo, sociologismo e ateísmo. Todas essas correntes de pensamentos, que tentam explicar a realidade humana através de estudos científicos, exerceram forte influência na literatura e, por esse motivo, as obras escritas nesse momento apresentam um realismo mais consistente do que o apresentado em obras românticas.

Segundo Afrânio Coutinho, em *Introdução à literatura no Brasil* (1978), o realismo presente nas obras naturalistas destaca uma teoria peculiar, de cunho científico, com uma visão materialista da sociedade e do homem. Nesta estética literária ocorre a tentativa da descrição exata da realidade física e humana, com descrição de pormenores, objetivando uma máxima verossimilhança dos fatos contados.

O principal representante da estética naturalista é o francês Émile Zola, que escreveu *Lé roman experimental* (1880), levantando um paralelo das ideias presentes na obra *Introducion à la médecine experimental* (1865), de Claude Bernad, com a teoria do romance naturalista que tinha a proposta de apropriação, pelo escritor, do método científico. Dessa forma, foi proposto o estudo do homem natural, sujeito às leis físico-químicas, determinado pelo meio, afastando-se do homem subjetivo, abstrato.

Esta literatura produzida no século XIX tem, portanto, o predomínio da personagem sobre o enredo, da caracterização sobre as ações, valoriza os assuntos, as atividades e problemas vividos pelo homem, e vai buscar nas classes mais baixas material para a composição de sua literatura. É o que nos fala Arnold Hauser, em *História social da arte e da literatura* (2003, p. 794):

O Naturalismo, dizem eles [os críticos conservadores dos anos 50], carece de todo idealismo e moralidade, regala-se na feiúra e na vulgaridade, no mórbido e no obsceno, e representa uma indiscriminada e servil

imitação da realidade. Naturalmente, porém, o que perturba os críticos conservadores não é o grau mas o objetivo da imitação.

Nesse sentido, Hauser (2003) aponta a literatura naturalista como uma literatura revolucionária que quebra os padrões literários defendidos pela crítica, padrões estes pautados na representação de um idealismo. O Naturalismo traz à cena uma parte da sociedade excluída, apresenta a situação de trabalhadores de uma mina, como na obra *Germinal*, de Émile Zola; destaca a maneira como os descendentes de negros são tratados na sociedade maranhense de 1881, como na obra *O mulato*, de Aluísio Azevedo; e a situação de exclusão vivida pelo tapuio, morador da região amazônica, mostrada nas obras de Inglês de Sousa.

O livro *Contos amazônicos*, publicado em 1893, no Rio de Janeiro, e dedicado a Silvio Romero, amigo do escritor, traz em sua composição nove histórias, que, segundo Sylvia Perlingeiro Paixão (2005), na introdução da terceira edição, podem ser consideradas quase como crônicas de costumes, ou um documento social construído a partir da observação de aspectos da região amazônica.

Estas páginas trazem um homem que luta contra o meio selvagem que o ameaça, apresenta uma sequência de embates sociais e políticos. A sociedade mostrada nos contos é a Amazônica de meados do século XIX, e os personagens são moradores marginalizados do interior paraense. Os contos são compostos por fatos comuns que se relacionam e formam um todo, dando à coletânea de narrativas uma unidade temática.

Numa observação mais atenta, é percebido que a literatura produzida por Inglês de Sousa se volta mais para as lutas que envolvem o homem, como a dominação do mais forte sobre o mais fraco, do que para a força da própria natureza que o faz vítima incapaz de lutar.

Os contos assumem um ar de documentário quando trazem à cena acontecimentos históricos como a guerra do Paraguai, em *Voluntário*, e a Cabanagem, em *A quadrilha de Jacó Patacho* e *O rebelde*. Nestes contos é destacada a situação da população da Amazônia durante esses fatos históricos, bem como a relação de poder estabelecida entre

os dominantes e os dominados. Neste seu último trabalho, como disse Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de ficção: de 1870 a 1920 (1973)*, o escritor paraense volta por vezes ao tom panfletário de suas primeiras obras, produz uma literatura de combate, pois em *O rebelde* e *Voluntário* o autor toma partido dos mais fracos, dos desfavorecidos, mostrando as injustiças enfrentadas por eles.

### **Literatura e História**

É relevante apontar como a literatura dialoga com a história, se utiliza de fatos históricos para compor um texto literário, possibilitando encontrar no texto indícios, marcas de um determinado comportamento de época, isto é, o texto é um produto de ideias, concepções e comportamentos de uma sociedade em um dado período de tempo.

É importante ressaltar que não afirmamos ser a literatura um retrato fiel de fatos históricos, pois a obra literária não se afirma como prova de acontecimentos, mas possui uma outra natureza, a ficcional, que se apropria de fatos e experiências do mundo real e os reconstrói num novo ambiente. O texto literário não é, portanto, a verdade real, mas a representação do real.

O discurso produzido no plano literário não anula o plano da realidade, mas penetra no jogo ficcional, criando um desdobramento, que mescla o real e o ficcional. É o que aponta Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional* (1986, p. 195):

Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, portanto, o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e estar.

Vendo a literatura por este viés, é perceptível que o texto literário possui uma modalidade discursiva própria, e que por isso exige um tratamento diferente do dispensado ao documento histórico. Faz-se necessário afirmar que, embora pareça contraditório, apesar do texto

literário não ser uma representação fiel do real, ele não deixa de se constituir como um documento, compreendendo agora documento como tudo o que o homem cria em uma dada situação ou em certo período de tempo. Visto que qualquer manifestação, qualquer gesto dentro do texto envolve uma pluralidade documental, portanto, a documentação de tudo o que o homem toca é de variação infinita.

Na história tradicional, o documento é compreendido como uma espécie de meio neutro, em que a ação interpretativa não interfere na catalogação do fato observado. O historiador é apenas um viajante que contava o que vê em suas viagens, de maneira objetiva.

Com a Nova História<sup>1</sup>, a história passou a ser vista como uma enciclopédia, em que tudo merece atenção para se chegar à compreensão das relações estabelecidas pelo homem. Nessa concepção, todos os ramos de conhecimento, como por exemplo, a astronomia, a química, as artes, as ciências sociais, a biologia, a literatura, são considerados relevantes para se entender a sociedade. O historiador moderno está atento a tudo o que envolve o homem, sejam os conflitos políticos, econômicos e sociais, sejam os hábitos mantidos em sociedade ou as diversas situações do dia a dia.

Dentro dessa nova compreensão de história, Jacques Le Goff, em *A história nova* (1983), afirma que ocorreu uma ampliação no campo do documento histórico, baseado numa multiplicidade de documentos, tais como escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais etc.

Um aspecto interessante, dentro dessa concepção histórica, é o fato de os pensadores da História Nova considerarem a importante contribuição da literatura, no que diz respeito aos documentos legados pelas sociedades, classificando o texto literário não como documento histórico, mas como um documento literário, que serve para a compreensão do imaginário de uma sociedade.

---

<sup>1</sup> Movimento iniciado nos Estados Unidos em 1912, que teve como um dos pioneiros Henri Berr, objetivava um alargamento no campo de estudos da historiografia viabilizando um diálogo com outras áreas de conhecimento.

Lloyd e Kramer (*apud* Lynn Hunt, *A nova história cultural*, 1992), nos mostram que, no século XX, a escrita histórica evoluiu por meio de padrões institucionais e intelectuais, mas que esta evolução também gerou um mecanismo de tensão entre os historiadores tradicionais e os historiadores modernos.

Os historiadores tradicionais consideram que o texto literário não pode ser utilizado como instrumento na pesquisa histórica, visto que ele não serve como documento, pois é ficção. Os historiadores modernos dizem que o texto literário não será tomado como prova do real, mas apenas como um mecanismo que aponta pistas para se estudar uma sociedade.

Nessa perspectiva contemporânea da historiografia são destacadas as contribuições de Hayden White e Dominick LaCapra (*apud* Lynn Hunt, 1992) para a história intelectual, que consideram relevante as estruturas de pensamento e significado simbólico como parte de tudo o que conhecemos como história.

Esse olhar sobre a história defende a ideia de que a literatura, a filosofia e outras linguagens disciplinares nunca podem se separar inteiramente da história, visto que todos esses campos de conhecimento, mesmo que de maneiras diferentes, trabalham com a linguagem. Esse olhar propõe um repensar sobre as fronteiras da linguagem, possibilitando também um repensar sobre as fronteiras da história.

Nessa redefinição das fronteiras da história, White e LaCapra vão em direção à crítica literária e às grandes obras da tradição literária para buscar uma melhor compreensão da linguagem. Nessa aproximação, White e LaCapra não tentam tomar a ficção como fato histórico, mas se utilizam dos textos, que funcionam como documentos reveladores de um lugar, de um tempo ou de uma cultura, para desenvolver suas pesquisas.

O trabalho proposto por White e LaCapra de certa forma reduz a complexidade que envolve a obra literária. No entanto, os objetivos levantados por ambos é o de estabelecer um diálogo entre os vários campos do conhecimento. Desenvolvem neste trabalho uma tarefa bastante ousada, de grande contribuição para a sociedade: tentar compreender o homem em sua totalidade.

## Literatura e Sociedade

Na reflexão sobre as relações existentes entre literatura e sociedade não se busca a explicação da obra literária ou artística por meio dos fenômenos sociais, mas eles são tomados como ferramenta que possibilita o esclarecimento de alguns aspectos presentes nos textos.

Antônio Candido, em *Literatura e sociedade* (1965), levanta os seguintes questionamentos: quais as possíveis influências do meio sobre a obra? E em que medida uma obra é social, interessa-se por problemas sociais? É importante dizer que esses questionamentos surgiram bem antes de Cândido, no século XVIII, com Vico, Voltaire, Herder e depois no século XIX, com Taine na teoria “momento, meio e raça” tão presente na literatura naturalista.

Para responder a tais questionamentos é necessário ter o conhecimento de quais as influências concretamente exercidas pelos fatores sócio-culturais sobre a arte e como os fatores sociais variam dependendo dos padrões ditados pelo movimento artístico.

Para a sociologia moderna, a resposta para esses dois questionamentos é que a arte é social nos dois sentidos. Como nos fala Cândido (1965), ela recebe influências do meio que aparece na obra em diversos graus. A arte também produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta, concepção de mundo, ou reforçando neles alguns valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independente da vontade do artista e dos receptores estarem ou não conscientes desse papel da arte na sociedade.

Nesse sentido, compreendemos que a obra de arte é um veículo de troca de conhecimento. Assim como ela retira do meio subsídio para sua composição, se utilizando de situações do mundo real, também contribui como agente transformador das relações sociais. É o caso da literatura, que se utiliza de fatos do meio e os reconfigura no ambiente ficcional. Dessa forma, dá-se um trabalho com o texto, mais especificamente com a linguagem, tornando-a capaz de produzir um efeito na conduta e concepção de mundo do leitor.

Outro aspecto social presente na literatura está ainda na própria linguagem, que marca uma divisão social, como, por exemplo, o público a quem a linguagem está direcionada, incluindo ou não alguns grupos sociais, sem falar que a literatura escrita já exclui grupos que não têm acesso ao código escrito.

É possível destacar, ainda, que o texto literário é um instrumento riquíssimo para se observar as relações políticas e de trabalho dos vários grupos que compõem a sociedade.

Para Fábio Lucas, em *O caráter social da ficção do Brasil* (1987), a perspectiva social só se faz presente no texto literário quando o personagem ou grupo de personagens tiver seu destino ligado ao da sociedade. Nesse sentido, o personagem não pode viver um conflito ou tensão isoladamente. Para que a obra tenha um caráter social, é necessário que o conflito vivido pelo personagem componha um quadro maior, como é apontado por Fábio Lucas (1987, p. 8):

O ficcionista social, do nosso ponto de vista, será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perdida unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila. Ao desvendar mecanismos ocultos, a personagem, pode tanto estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quando se agregando a todos em igual situação para a superação do sistema que os coisifica e esmaga.

No trecho em destaque, Fábio Lucas diz que a obra possuidora de um caráter social propõe a instauração de uma consciência crítica, que, saindo do comum, é possível se chegar à essência do problema. O texto literário de cunho social traz à cena o problema e põe a mão na ferida, mostrando os fatores geradores de tensões. Dessa forma, Fábio Lucas afirma que, quando a literatura mostra os males sociais e os explica por meio de noções mágicas e fatalistas, não há um comprometimento real com os problemas sociais.

Diante dessa observação sobre as relações entre literatura e sociedade, podemos apreender as inúmeras formas de troca de conhecimento entre ambas as áreas e que o estudo da sociedade pode servir como um instrumento para o entendimento do texto literário, bem como o texto literário pode ser usado como um mecanismo para se conhecer um pouco sobre uma determinada sociedade.

Nesse diálogo entre literatura e sociedade, não se pretende a tomada da obra literária como um retrato da sociedade, o objetivo é refletir sobre como a literatura busca matéria-prima (fatos, costumes e problemas sociais) e os recria no plano ficcional. Esse trabalho no plano ficcional não nos impede de extrair de textos resquícios, rastros de fatos ocorridos em um dado período de tempo, em um grupo social. Por este motivo é considerado importante esse jogo de compreensão feito entre essas duas áreas.

## **Narrativa e Conto**

A ação de contar fatos (narração) é um exercício que faz parte das muitas habilidades de uso da linguagem. Esse exercício pode ser feito de maneira oral ou escrita. Todos contam ou escrevem, ouvem ou leem narrativas de diversos tipos, tais como piadas, romances, novelas, contos, etc. O ato de narrar permeia o nosso dia a dia, nos fazendo entender por meio dele desde a infância.

Para Salvatore D'Onofrio, em *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa* (1995), a narrativa é um fato real ou imaginário contado, tendo como participantes personagens que desenvolvem ações num tempo e num espaço. A narrativa não está ligada somente ao romance, ao conto ou à novela, mas também ao poema épico, alegórico e outras tantas maneiras de relatar acontecimentos.

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), a narrativa, enquanto modelo literário, não se mantém imutável às transformações ideológicas trazidas pelos estilos literários. A narrativa muda e ganha detalhes, de acordo com a intenção proposta pela escola literária. É o caso dos estilos literários Realismo e Naturalismo.



No Realismo, a narrativa proporciona uma descrição da sociedade e uma análise social, uma das maiores tônicas desse movimento. O Naturalismo também se utiliza da narrativa para trazer à cena fatos e comportamentos, contados de maneira minuciosa, tornando a narrativa lenta e detalhista, para alcançar os objetivos da escola.

Dentre os vários tipos de narrativas, nos deteremos no conto, alvo do artigo em questão.

Em *Como analisar narrativas*, Cândida Vilares Gancho (1998), nos diz que o conto é uma narrativa curta, cuja característica principal é condensar conflito, tempo, espaço e diminuir o número de personagens. Angélica Soares em *Gêneros literários* (1997, p. 9) nos fala que:

Ao invés de representar o desenvolvimento ou corte na vida dos personagens, visando a abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo.

Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1997), diz que o conto assume formas variadas, aparece em alguns casos como *quase*-documento folclórico, *quase*-crônica da vida urbana, *quase*-drama do cotidiano burguês, *quase*-poema do imaginário. Dessa forma, o conto mostra-se possuidor de uma estrutura plástica, que dificulta o trabalho do teórico de literatura, quando busca classificá-lo num quadro fixo de gêneros. Bosi ainda mostra que o conto apresenta um modo breve de ser, que leva o escritor a um trabalho mais intenso com as técnicas de invenção e na estruturação do texto como um todo.

## **Voluntário**

Em linhas gerais, o conto *Voluntário* apresenta a história de Rosa e Pedro, moradores de Óbidos, que levam uma vida tranquila. Rosa tecia redes e Pedro pescava e caçava, dessas atividades tiravam os seus sustentos. Tudo corria bem até o dia em que Pedro foi recrutado pelo capitão Fabrício para voluntário na Guerra do Paraguai. Rosa faz de

tudo para impedir o embarque do filho para a guerra, paga um advogado, o narrador da história, mas mesmo assim Pedro é mandado para o combate. A narrativa chega ao fim com a mãe de Pedro louca cantando uma quadra popular.

O ponto de grande destaque neste conto são os problemas gerados pela Guerra do Paraguai (1864-1870), uma das mais violentas guerras ocorridas na América do Sul, entre paraguaios e os membros da Tríplice Aliança, brasileiros, argentinos e uruguaios, e os seus efeitos na vida dos brasileiros pertencentes às classes desprivilegiadas.

Este conto, assim como os outros dois, alvos deste estudo, se utiliza de fatos históricos para construir a narrativa. Como já foi dito neste trabalho, a partir da leitura de Luiz Costa Lima (1986), o texto literário mescla o que houve com o que poderia ter havido, é o que faz Inglês de Sousa nestes contos.

O primeiro aspecto merecedor de nossa atenção é o próprio título do conto, *Voluntário*, que marca a ironia existente em todo o texto, pois na verdade ninguém se apresenta de livre vontade para a guerra, o que ocorre é um recrutamento violento e cruel, o que é percebido ao longo da narrativa.

O segundo aspecto ainda relacionado ao título do conto apontado por Paulo Maués Corrêa, em *Contos selecionados de Inglês de Sousa* (2005), é a ausência do artigo antes do substantivo, marcando um índice de indeterminação quanto ao protagonista, que permite o entendimento de que este é uma representação de um tipo ou classe social, ou seja, a palavra “voluntário” abrange todo um grupo que foi obrigado a lutar na guerra do Paraguai, e não somente Pedro, o protagonista da história.

É importante destacar que, neste conto, não são narradas as possíveis glórias alcançadas com a guerra, mas a situação de medo enfrentada pelos moradores de Óbidos. Podemos compreender que Óbidos simboliza as várias outras cidades do interior do Brasil, que foram afetadas pela guerra.

A ação do recrutamento é um ponto de grande relevo na narrativa, é em torno deste fato que giram os problemas dos personagens centrais.

O recrutamento é também um divisor de classes sociais, visto que para a classe de maior poder aquisitivo, o recrutamento é encarado com entusiasmo, mas, para a classe desprivilegiada, o recrutamento gera medo e fugas. Como verificamos no trecho da página 8.

Nas classes mais favorecidas da fortuna, nas cidades principalmente, o entusiasmo foi grande e duradouro. Mas entre o povo miúdo o medo do recrutamento para voluntário da pátria foi tão intenso que muitos tapuios se meteram pelas matas e pelas cabeceiras dos rios e ali viveram como animais bravios sujeitos a toda espécie de privações.

O texto todo é marcado por críticas à maneira como ocorria o recrutamento, feito por meio da força e da violência. O conto exemplifica toda essa problemática vivida pela classe de menor poder aquisitivo, do interior da Amazônia. A narrativa conta a história de Pedro, único filho da viúva Rosa, que é recrutado. A cena do recrutamento é marcada pela brutalidade e pela luta, pois Pedro reage contra os guardas, e é espancado juntamente com Rosa. Vejamos a cena final (p. 15):

Foi uma cena terrível que teve lugar então. A Velha Rosa, desganhada, com os vestidos rotos, coberta de sangue, soltava bramidos de fera parida. Pedro estorcia-se em convulsões violentas e os soldados não conseguiram arredá-lo da mãe. Fabrício, ordenando que levasse o preso, lançara ambas as mãos aos cabelos da velha, puxando por eles, procurava conseguir que largasse as roupas do filho. Os guardas impacientes e coléricos desembainharam as baionetas e começaram a espancar alternativamente a mãe e o filho, animados pela voz e pelo exemplo do sargento, ainda pálido do susto que sofrera.

Outra passagem que revela uma crítica ao próprio governo brasileiro está presente no trecho a seguir:

A ignorância dos nossos rústicos patrícios, agravadas pela imprensa oficiosa, dando ao nosso governo o papel de libertador do Paraguai (embora contra vontade do libertando o libertasse a tiro), não podia reconhecer no ditador o que realmente era: uma coragem de herói, uma vontade forte, uma inteligência superior ao serviço de uma ambição retrógrada. (p. 8)

Esta passagem traz uma denúncia, os libertandos (os paraguaios) não queriam essa libertação feita de maneira violenta, essa libertação não estava ligada a uma preocupação com o bem-estar da população paraguaia, mas a uma ambição particular do governo brasileiro e dos outros governos envolvidos na guerra.

A narrativa também expõe as relações de poder, o mais forte subjugando o mais fraco. Os moradores simples da cidade de Óbidos aparecem apavorados com a possibilidade de serem recrutados pelos guardas. Nesse sentido, são narradas as misérias, a humilhação, a violação de mulheres, e outras formas de violência enfrentadas pelos tapuios. Como no trecho das páginas 9 e 10:

[...] naqueles tempos calamitosos, em que o pobre só se julgava a salvo do despotismo quando nas mãos do senhor de engenho, do fazendeiro, do comandante do batalhão da guarda nacional abdicava a sua independência, pela sujeição a trabalho forçado mal ou nada remunerado; a sua dignidade pela resignação aos castigos corporais e aos maus-tratos; e honra da família pela obrigada complacência com a violação das mulheres.

Uma cena que marca bem a situação de poder entre os guardas e os tapuios é aquela em que os tapuios cruzam as ruas da cidade até o porto para embarcarem para a guerra. Nesta cena os tapuios seguem como “carneiros levados em récula para o açougue”, “levados nas garras da justiça”, obrigados a “representar a comédia do voluntariado”, mostrando a humilhação sofrida por esta classe marginalizada.

O texto também denuncia a corrupção, quando o advogado de Pedro e narrador da história se mostra indignado com o juiz, que é conivente com a polícia ao burlar as leis, permitindo o embarque do único filho de uma viúva. Como se verifica na fala do juiz: “– Colega, você ainda é muito moço. Manda quem pode. Não queira ser a palmatória do mundo” (p. 24). Esta fala aponta a corrupção nas várias relações de poder dentro da sociedade.

A narrativa tem seu desfecho com uma última ironia, presente no único momento em que a tapuia Rosa tem voz no texto “Meu anel de diamante/ caiu n’água e foi ao fundo; / – os peixinhos me disseram: /viva Dom Pedro segundo!” (p. 24), a quadra popular exalta a monarquia, que levou vários brasileiros para a morte.

Como foi possível perceber, o conto é um protesto e uma denúncia, como nos disse Vicente Salles (1990), na introdução de *História de um pescador*, acerca da guerra do Paraguai. O texto literário se configura como um documento de crítica social, que traz em suas páginas as relações de poder estabelecidas por grupos sociais, bem como revela aspectos políticos da sociedade do interior paraense do século XIX.

Mediante essas observações, verificamos um caráter social neste conto, pois não temos um personagem vivendo um conflito isolado, pelo contrário, temos um personagem representante de todo um grupo social, Pedro, sua sorte exemplifica a sorte de muitos outros homens levados para lutar em uma guerra que não era sua. Temos nesta narrativa o que nos aponta Fábio Lucas (1987) sobre obras que possuem uma perspectiva social e trazem em suas composições um quadro maior da sociedade.

A narrativa de Inglês de Sousa expõe uma população que sofreu diretamente com a guerra, e vai mais além, denuncia um recrutamento “voluntário” e as falsas intenções libertadoras do governo brasileiro. Dessa forma, não temos um narrador que apenas conta fatos corriqueiros de uma população de meados do século XIX, mas um narrador que mostra o outro lado de uma guerra, o lado das arbitrariedades, das violências, das separações de classes sociais. Temos, então, uma visão diferente, no plano ficcional, sobre um fato histórico.

## A Quadrilha de Jacó Patacho

A narrativa tem início com uma reunião costumeira de família, o jantar no sítio de Félix Salvaterra. Retrata a chegada de dois caboclos, João e Manuel, que são bem recebidos e abrigados na residência. Mas no meio da noite a tranquilidade é quebrada, pois os dois viajantes juntamente com o grupo de Jacó Patacho tomam de assalto o sítio. Acontece uma briga no interior da casa e Salvaterra e seus filhos são assassinados, Manuel também é morto. As duas mulheres pertencentes a essa casa, Maria e Anica, são levadas como prisioneiras. O conto termina com uma visita do narrador ao sítio de Salvaterra abandonado.

*A quadrilha de Jacó Patacho* tem como foco central a Cabanagem, fato histórico ocorrido durante o século XIX, que teve início em 7 de janeiro de 1835 com a invasão de Belém por uma multidão liderada por Francisco Pedro Vinagre, e o fim em 25 de março de 1840, quando o último grupo, liderado por Gonçalo Jorge de Magalhães, se rendeu.

Este conto, assim como *O rebelde*, mostra as impressões deixadas no tempo da Cabanagem, o sentimento de medo que envolvia principalmente as famílias portuguesas. Destaca as crueldades cometidas pelos revoltosos no período de 1832 a 1833, chamado de pré-cabano, época marcada por conflitos políticos e sociais.

O conto *A quadrilha de Jacó Patacho* caracteriza bem o papel de vítima dos portugueses, quando qualifica a família de Félix Salvaterra como “honrada” e possuidora de uma “consciência honesta”, e o papel de vilão dos cabanos, quando descreve os revoltosos com um aspecto feio e repugnante, “figura baixa e beixigosa”, “nariz roído de bexigas”, “boca imunda e servil”.

A narrativa retrata uma cena comum nos tempos de cabanagem, revoltosos que invadem casas e matam portugueses. Esses crimes praticados pelos cabanos são apontados no texto: “Eram donzelas raptadas para saciar as paixões dos tapuios; pais de família assassinados barbaramente; crianças atiradas ao rio com uma pedra ao pescoço; herdades incendiadas, [...]” (p. 116).

O clima de medo envolve os personagens neste período histórico. A personagem Maria, esposa de Félix Salvaterra, exemplifica

este comportamento de constante preocupação, mantendo-se apreensiva com o barulho da chegada de viajantes, como é constatado no trecho: “A estas horas – opinou a sora Maria dos Prazeres – não pode ser gente de bem [...] A sora Maria continuou a mostrar-se apreensiva.” (p. 112).

Ao longo de toda a narrativa, é perceptível ao leitor um ambiente de tensão, a todo momento sentimos que algo ocorrerá para quebrar o ambiente tranquilo da casa de Salvaterra. Um momento de grande tensão no conto é a hora em que todos se recolhem e Anica começa a se perguntar de onde conhece o tapuio abrigado em sua sala. A tensão cresce juntamente com a agonia e o medo, quando a personagem descobre que já havia visto aquele homem, vejamos o trecho abaixo (p. 118):

[...] Sim, era aquele mesmo; não era a primeira vez que via aquele nariz roído de bexigas, aquela boca imunda e servil, [...]. Já uma vez foi insultada por aquele olhar. Onde? Como? Não podia lembrar-se, mas com certeza não era a primeira vez que o sentia. Invocava as suas reminiscências. No Funchal não podia ser; no sítio também não fora; seria no Pará quando chegara com a mãe, ainda menina, [...] Fora em Santarém, havia coisa de dois anos ou três, [...] Sim, nenhuma dúvida mais podia haver, o homem era um agregado de Joaquim Pinto, um camarada antigo da casa, por sinal que, segundo lhe disseram as mucamas da mulher do Pinto, era de Cametá e se chamava Manoel Saraiva.

Após esses primeiros instantes, a personagem descobre que o hóspede faz parte da quadrilha do tão falado Jacó Patacho, então, inicia-se um novo momento de tensão, avisar os pais e os irmãos sobre a identidade do tapuio, como verificamos no trecho a seguir (p. 119-120):

A ideia da identidade do tapuio que dormia na sala vizinha com o tenente de Jacó Patacho gelou-a de terror. [...] Saltou da cama, enfiou as saias e correu para a porta,

mas a reflexão fê-la estacar, cheia de desânimo. A sala em que este se aboletara interpunha-se entre o seu quarto e o de seus pais, para chegar ao dormitório dos velhos era forçoso passar por baixo da rede do caboclo, que não podia acordar, principalmente ao ruído dos gonzos enferrujados da porta que, por exceção e natural recato da moça, se fechara aquela noite.

Esse ambiente de tensão é um elemento de grande importância no conto, pois é por meio desse recurso que o narrador desenrola as ações da narrativa. Constrói um ambiente de incertezas, e mostra a presença do perigo que rodeia os personagens. A existência do perigo é expressa no comportamento das personagens Maria e Anica, que se mantêm preocupadas e apreensivas.

Este conto aparece como um recorte dos muitos dias de luta dos cabanos, enfoca uma única ação, a invasão do sítio pertencente à família de portugueses. Traz para o plano ficcional uma única visão sobre o movimento cabano, mostrando os revoltosos como vilões, que invadem casas de pessoas honestas, como a de Félix Salvaterra, que matam, roubam, e raptam mulheres. Apresenta as brutalidades praticadas pelos tapuios, mas não expõe seus motivos, o que os levou a tanta violência, não enfatiza a maneira miserável de sobrevivência dos tapuios.

Neste conto, temos um narrador que aponta apenas um lado da situação, não a mostra em sua totalidade, nas suas várias razões de ser. O narrador não conta a violência praticada pelo outro lado, a violência cometida pela polícia que tentou conter o movimento, e não mostra as brutalidades cometidas pelos portugueses contra os tapuios.

Apesar de destacar apenas uma visão sobre o movimento cabano, a narrativa tem o seu valor para a realização de um estudo sobre a sociedade existente nesse período. É importante dizer que não temos o conto como documento histórico, pois ele não é um retrato fiel da realidade, mas temos um documento literário, que apresenta fatos do plano real no ambiente ficcional. É o que nos aponta Antônio Cândido (1965) acerca das relações existentes entre literatura e



sociedade; mostrando que a literatura retira matéria-prima do espaço da sociedade, se apropria de conflitos políticos, econômicos e sociais e os ambienta no texto literário.

*A quadrilha de Jacó Patacho* apresenta esse jogo entre literatura e sociedade, o narrador se utiliza de um fato histórico, a Cabanagem, para criar personagens que interagem em uma situação de crise social. Essa troca entre literatura e sociedade permite ao leitor, ainda hoje no século XXI, a realização de uma reflexão sobre os problemas sociais enfrentados pelos moradores do Pará durante o período da Cabanagem. Nesse sentido, há uma relação de contribuição, a sociedade serve de instrumento para a criação literária, e a literatura viabiliza um repensar sobre a estrutura de uma determinada sociedade.

## O rebelde

De maneira geral, a narrativa traz a história do personagem Luís, ainda criança. Mostra a amizade entre Luís, Júlia e Paulo da Rocha, um homem desprezado por toda a população de Vila Bela, por ter participado da revolta de 1817 em Pernambuco. Com a Cabanagem o clima fica tenso em Vila Bela. Os cabanos invadem o lugarejo, matam Guilherme da Silveira, pai de Luís, português e juiz de paz do local. Paulo salva o filho e a esposa do juiz, fugindo juntamente com o padre e Júlia para o sítio da velha Andresa.

O texto segue contando as várias situações vivenciadas pelos personagens no sítio. Paulo mostra-se um grande amigo e protetor dos refugiados. Como último problema, Paulo tem sua filha capturada pelos revoltosos, que propõem uma troca de Júlia pelo filho do juiz, e mais uma vez Luís é salvo, pois Paulo não faz a troca. O conto termina com Luís, já adulto, reencontrando Paulo, que havia sido preso como um dos revoltosos. Luís consegue a liberdade de seu amigo, mas Paulo morre logo em seguida.

O conto relata a história do povoado de Vila Bela ou Vila Nova da Rainha, nos tempos de Cabanagem. Destaca a mudança no comportamento da população, bem como a situação de pânico vivida pelos moradores, e as tentativas para solucionar os problemas da Vila,

realizadas pelas pessoas mais gradas do local, como por exemplo, o tenente coronel e o juiz, que se reuniam para pensar em meios de resistência aos cabanos.

O primeiro aspecto que merece atenção é o próprio título do conto *O rebelde*, pois quando lemos esse título nos perguntamos: Quem é o rebelde? Por que é rebelde? Essas perguntas têm suas respostas ao longo do texto. A primeira resposta para essas perguntas é que Paulo da Rocha é o rebelde, pois participou da revolta de Pernambuco, e é visto pela sociedade de Vila Bela como um velho rebelde. Depois é possível também entender que o narrador, o personagem de Luís, é o rebelde, pois o garoto mostra-se possuidor de um espírito rebelde, como se verifica no trecho abaixo:

Desde a mais tenra infância, vivi sempre em contradição de sentimentos e de ideias com os que me cercavam: gostava do que os outros não queriam, e tal era a predisposição malsã do meu espírito rebelde e refratário a toda a disciplina que o melhor título de um homem ou de um animal à minha afeição era ser desprezado por todos. (p. 131)

Os dois amigos, Luís e Paulo, têm um espírito rebelde. Essa é a grande marca dos personagens, mas o personagem de grande destaque no conto é Paulo da Rocha, que aparece como uma voz de experiência (ele é um homem velho); ele representa o conhecimento (tinha o hábito de ler) e a rebeldia (participou da revolta em Pernambuco, e apoia de certa forma a luta dos cabanos); é também o *velho do outro mundo* (figura lendária para os garotos) e um presságio funesto para o pai de Luís (quando aparece na porta da casa antes da invasão dos cabanos). Mas acima de tudo, Paulo da Rocha é um grande herói, um homem honesto, simples, que tem consciência de sua situação social e que é capaz de renunciar a muitas coisas para salvar um grupo de amigos.

A narrativa traz duas visões sobre o movimento cabano: uma que condena a revolta, visão dos brancos, portugueses, pessoas que detinham o poder; e outra que mostra ser justa a luta dos cabanos, visão defendida pelos grupos excluídos.

A visão que condena o movimento cabano está presente em alguns momentos, como por exemplo, quando se apresentam as práticas cruéis realizadas pelos cabanos, como no trecho a seguir:

[...] Diziam de homens queimados vivos, de mulheres violadas e esfoladas e do terrível correio, suplício que inventara a feroz imaginação de um chefe. Consistia em amarrar solidamente os pés e as mãos da vítima e embarcá-la assim em uma canoa que, entregue à correnteza do rio, abria água com poucos minutos de viagem. (p. 148-149)

Outro ponto em que aparece essa visão é no momento em que Luís considera justo o castigo dado ao revoltoso Matias Paxiúba. Como verificamos no trecho abaixo:

[...] É verdade que Matias o acusava de lhe ter mandado infligir umas chicotadas às grades da cadeia, mas tal fato nunca se provou, e por minha parte o digo que se meu pai se deixou levar a tal extremo, certamente o Paxiúba o mereceu. (p. 149-150)

A fala de Paulo da Rocha aparece no texto como mecanismo revelador da situação social dos cabanos, apresenta, portanto, a segunda visão acerca do movimento, expõe os motivos que levaram este grupo à revolta, bem como denuncia sua situação social. Vejamos o trecho em que Paulo da Rocha se coloca como defensor dos cabanos e assume a mesma condição marginalizada dos revoltosos:

[...] Bater os cabanos! Uns pobres diabos que a miséria levou à rebelião! Uns pobres homens cansados de viver sobre o despotismo duro e cruel de uma raça desapiedada! Uns desgraçados que não sabem ler e que não têm pão... e cuja culpa é só terem sido despojados de todos os bens e de todos os direitos [...] e quem disse ao senhor padre João que eu, Paulo da Rocha, o desprezado de todos em Vila Bela, seria capaz de pegar em armas contra os cabanos? [...] (p. 144)

Embora Paulo da Rocha defenda a causa dos cabanos, ele não concorda com a violência praticada pelos revoltosos, “[...] estou longe de aprovar os morticínios que têm feito os *brasileiros* por toda parte.” (p. 147).

Dentro desse conflito racial e social, traz-se à cena a relação conquistador versus conquistado, o personagem de Guilherme da Silveira, juiz de paz, português, versus o de Paxiúba, o brasileiro, que sempre tiveram divergências, como podemos ver no trecho a seguir: “[...] parecia que todo o ódio das duas raças, a conquistadora e a indígena, se tinham personificado naqueles dois homens, cujos nomes eram o grito de guerra de cada um dos partidos adversos.” (p. 150). Esses dois personagens caracterizam bem essa luta entre o conquistador, representando a “civilização”, a “ordem”, a “luz”, a “abastança”, e o conquistado representando a “ignorância”, a “superstição”, o “fanatismo”.

O texto também revela a crueldade dos guardas, que fazem um cerco ao grupo de Matias Paxiúba, matam homens, mulheres e crianças. Os guardas também acham natural todas as brutalidades cometidas contra os revoltosos e só lamentam ter conseguido um único prisioneiro. Como é percebido na fala do tenente-coronel Miranda:

Atirando-se à água. Muitos deles foram mortos a tiro, outros se afogaram, alguns foram comidos de jacarés. Quando descobri a fuga mandei ativar o fogo. Ardeu das palhoças. [...] – Os que não se atiraram à água foram poucos. Mulheres e crianças morreram queimadas. Era natural. Nós não lhes podíamos acudir. O que é lamentável é que só se fizesse um prisioneiro, mas esse era de muita importância. (p. 196)

Temos, então, neste conto, duas maneiras de ver o movimento cabano, uma que condena o movimento, e a outra que mostra ser justa a luta por melhores condições sociais, reivindicada pelos cabanos.

Nesta narrativa, diferente de *A quadrilha de Jacó Patacho*, temos uma visão mais ampla sobre os acontecimentos envolvendo os cabanos e portugueses. Pode-se ver a violência praticada dos dois lados, dos

cabanos e dos guardas que tentam controlar a revolta. Temos, aqui, um documento literário, que contribui (com pistas) para revelar um lugar, um tempo e uma situação histórica.

Assim como White e La Capra (*apud* Lloyd e Kramer, 1992) em suas contribuições para historiografia moderna, não afirmamos que o texto literário é um documento histórico, que comprova uma realidade, mas que ele pode ser tomado como instrumento para se desenvolver pesquisas acerca de uma determinada sociedade.

### Considerações finais

Neste artigo procurei, a partir da leitura dos contos *Voluntário*, *A quadrilha de Jacó Patacho* e *O rebelde*, de Inglês de Sousa, observar as relações existentes entre literatura e história, literatura e sociedade, atentando para a realidade ficcional de uma sociedade do interior amazônico, em meados do século XIX. Essa sociedade é marcada pela influência direta da Guerra do Paraguai e da Cabanagem.

Seguindo a perspectiva de que os contos de Inglês de Sousa abordam fatos históricos, apontei, a partir dos textos literários, a maneira como ocorre a construção desses episódios, mostrando que a literatura não é tomada como prova, documento comprovador de um fato histórico, mas como instrumento que proporciona pistas de acontecimentos vividos por uma determinada população.

No âmbito das relações entre literatura e história, o primeiro aspecto que prendeu minha atenção foi a maneira como são enfocados os fatos históricos. Em *Voluntário*, temos a narração da Guerra do Paraguai, que mostra o outro lado da situação, as relações de poder entre o mais forte e o mais fraco, temos a classe mais baixa oprimida pela guerra, pois são os seus membros que são levados à força como “voluntários”. E do outro lado vemos os representantes da classe mais favorecida demonstrando entusiasmo, pois sabem que não serão forçados a lutar.

Em *A quadrilha de Jacó Patacho*, temos uma única visão sobre o movimento cabano. Mostra a ação de uma quadrilha de revoltosos que

invadem um sítio. Neste conto é enfatizada a violência e a brutalidade praticadas pelos tapuios, restringindo-se à visão da classe dominante, que não enxerga os porquês da revolta, a luta do homem marginalizado por melhores condições de vida.

O conto *O rebelde* mostra duas visões acerca da Cabanagem, aponta a violência praticada pelos revoltosos, mas também conta as brutalidades cometidas pela guarda pertencente ao governo brasileiro. Dessa forma, o conto vai mais além que *A quadrilha*, pois não se prende apenas a uma versão da Cabanagem, possibilitando ao leitor uma reflexão sobre as ações praticadas pelos dois lados.

A partir da leitura de Antônio Cândido (1965) e Fábio Lucas (1987), observei as relações entre literatura e sociedade, as influências da sociedade sobre a obra, e da obra sobre a sociedade. Constatei que no jogo entre literatura e sociedade há uma troca, assim como a sociedade fornece matéria-prima para a confecção do texto literário, o texto literário serve, de certa forma, como um instrumento para se conhecer a estrutura social de uma população.

Os três contos destacados neste artigo possibilitam aos leitores um olhar acerca da sociedade de meados do século XIX, mostra um painel das classes sociais, a luta dos personagens pertencentes à classe baixa contra os de classe alta, bem como a luta pela liberdade e por melhores condições de moradia e, principalmente, de vida.

Neste estudo, percebe-se a existência de um caráter social nas narrativas de Inglês de Sousa, pois o narrador apresenta a história dos moradores da região Amazônica durante a Guerra do Paraguai e a Cabanagem. Mostra os conflitos econômicos, políticos e sociais enfrentados pela sociedade, como nos direciona Fábio Lucas (1987) acerca do caráter social da obra, pois, para o teórico, a obra que possui um caráter social é aquela que aborda um problema social, mas também mostra suas causas. É o que faz Inglês de Sousa em seus três contos, denuncia as mazelas sociais dentro da literatura.

## Abstract

In this work we propose the accomplishment of a study considering the narratives *Voluntário*, *A Quadrilha de Jacó Patacho* e *O Rebelde*, written by Inglês de Sousa, having as starting point the literary text as a supplying object of subsidies for the identification of a specific social group reality. We analyze the social and economical conflicts present in the narratives, observing the dialogue established between Literature, History and Society. From this dialogue we verify how the literary text uses the conflicts and events from the real world and reconfigures them in the fictional environment, since it denounces the problems faced by the population of Óbidos, in the period of Paraguay War and Cabanagem.

**Key-words:** Literature – history – society – fictional environment.

## Referências

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- CORRÊA, Paulo Maués. *Inglês de Sousa em todas as letras*. Belém: Paka – Tatu, 2004.
- CORRÊA, Paulo Maués. *Contos selecionados de Inglês de Sousa*. Belém: Paka – Tatu, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HUNT, Lynn (org). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *A nova história*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira (Realismo)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix /Edusp, 1996.
- OLIVIERI, Antônio Carlos. Por que ler O missionário (prefácio). In: SOUSA, Inglês *O missionário*. São Paulo: Ática, 1987.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio /INL, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SALLES, Vicente. Introdução. In: DOLZANI, Luiz. *História de um pescador / Scenas da vida do Amazonas*. 2. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado de Cultura, 1990.
- SOARES, Angélica, *Gêneros literários*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- SOUSA, Inglês. *Contos amazônicos*. PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro (Org). 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



## LER: A BUSCA INCESSANTE DOS SENTIDOS

*Maria Rosilândia Lopes de Amorim<sup>1</sup>*

*“A compreensão é a base e não a consequência da leitura. Ler é compreender” (SILVEIRA, 1993).*

### Resumo

Partindo do pressuposto de que a leitura traz como propósito máximo a compreensão e produção de sentidos, o que extrapola a mera decodificação dos signos linguísticos, a partir da interação leitor x texto, este trabalho visa analisar como o repertório do leitor e a eliminação dos pontos de indeterminação existentes no texto, conceitos trabalhados por Iser e Ingarden, contribuem para que leitor logre êxito no processo de leitura. A partir da leitura e produção de um “novo” texto por três alunos dos três níveis do ensino: fundamental, médio e superior, pode-se observar que todo leitor é um autor em potencial e que a forma como ele interage com o texto revela não só a sua compreensão como também a sua criatividade, produção e unicidade.

**Palavras-chave:** Leitura – Compreensão – Interação – Repertório – Pontos de indeterminação.

---

<sup>1</sup> Aluna do Mestrado em Letras, Estudos de Linguagem, da UFPI; especialista em língua inglesa pela UESPI; licenciada em pedagogia – habilitação em magistério pela UFPI; professora da disciplina Inglês Instrumental nos cursos de enfermagem, fisioterapia, medicina, odontologia e sistemas de informação na FACID; revisora de língua estrangeira da Revista FACID ciência & vida.

E-mail: mariaamorim@facid.com.br.

## Introdução

A leitura é uma atividade que nos acompanha sempre, podemos até mesmo dizer, é uma atividade rotineira. Mas o fato de ser rotineira não significa simples. Ela envolve atividades complexas como a busca de compreender o que está sendo lido, dando sentido ao texto, a partir do envolvimento do leitor no processo de leitura, uma vez que nem tudo está dito no texto. E nessa busca de compreensão, de dar sentido às palavras dentro do todo, ou seja, do texto, o leitor tem uma importância fundamental, é ele o receptor do texto; sem o leitor, o texto não tem vida.

É o leitor o foco deste artigo, em que, utilizando um texto único, obtido na revista *Nova Escola* de outubro de 2007, com três leitores de níveis de ensino diferentes (fundamental, médio e superior), busquei observar como o repertório de cada um deles, demonstrado através da leitura feita e posterior produção de um novo texto e como o preenchimento dos vazios existentes no texto lido contribuíram para a compreensão deste. Para tanto, em um primeiro momento, farei uma revisão de literatura baseando-me nos estudos de Jauss, Iser e Ingarden divulgados em autores como Scholes (1991), Compagnon (2001) e em estudos feitos por Bakhtin (1992), Eco (1995) e Iser (1996; 1999). À luz destes teóricos farei, em um segundo momento, a análise dos dados, comentando a produção de cada um dos três leitores e, por fim, retomarei alguns pontos discutidos, tentando associar teoria e prática nas considerações finais.

### A leitura e a construção de sentidos

Seria ingênuo negar que a leitura faz parte de nossas vidas cotidianas. Lemos, diariamente, gêneros dos mais diversos: outdoors, listas telefônicas, bulas de remédio, manual de eletroeletrônicos, revistas, jornais, livros, etc. Mas lemos não só palavras como também imagens, fisionomias, nuvens, onde se pode perceber que a leitura não é um ato tão simples como, às vezes, costumamos pensar. É um ato complexo, amplo, dinâmico, que torna o mundo inteligível para nós, seres humanos.

E isto acontece porque, como afirma Scholes (1991), por sermos seres textuais, estamos sempre comunicando algo para alguém, utilizando a linguagem não só para comunicar o mundo, mas também para nos comunicarmos com o mundo. E, nesse contexto de comunicação, a atividade da leitura muito tem a nos oferecer no processo de enriquecimento pessoal e profissional, uma vez que não passamos por uma leitura sem que ela provoque em nós mudanças significativas, “a mesma pessoa nunca lê o mesmo livro duas vezes” (SCHOLES, 1991, p. 34). Somos pessoas diferentes a cada nova leitura, porque incorporamos a cada instante as experiências vivenciadas e mudamos a partir delas. E essas mudanças nos fazem “ver” o mundo de maneira diferenciada, com novas perspectivas, perspectivas estas que são consideradas no ato da leitura. Partindo dessa abordagem, devemos ressaltar o papel do leitor enquanto ser social, na construção de sentido no processo de leitura.

No entanto, foi apenas em meados da década de 60 que o leitor, peça de extrema importância no ato da leitura, começou a ser destacado, pois este papel era antes negligenciado, visto que se acreditava no poder do texto: ele era suficiente em si mesmo e dava conta do sentido que estava sempre explícito. Bastaria tão somente “um autor infalível, uma linguagem perfeita e um contexto intemporal” (SCHOLES, 1991, p. 67) para que o sentido do texto fosse desvelado. Surge, a partir daí, e como reação às metodologias estruturalistas e ao empirismo de algumas abordagens sociológicas, a estética da recepção com estudiosos como Jauss, Eco, Iser e Ingarden e suas tentativas de deslocar o foco de atenção da mensagem para o leitor. Segundo Eco (1995, p. 5):

a atenção deveria ser deslocada da mensagem, como sistema objetivo de informações possíveis, para a relação comunicativa entre mensagem e receptor, relação na qual a decisão interpretativa do receptor passa a constituir o valor afetivo da informação possível.

Vê-se despontar então a importância da estética da recepção a partir da valorização da figura do leitor, onde ler não mais se traduz

como uma mera decodificação dos signos linguísticos e os sentidos são construídos pelo leitor em seu processo de interação com o texto. Eco (1995, p. 15) considera o texto como “um objeto que a interpretação constrói na tentativa circular de validar-se com base naquilo que constitui”, ou seja, ele serve como um parâmetro para validar a interpretação ao mesmo tempo em que dá as ferramentas para que a interpretação aconteça. E a partir daí podemos reforçar, mais uma vez, a figura do leitor no processo de leitura e construção de sentidos a partir de suas contribuições durante esse processo. “O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura” (COMPAGNON, 2001, p. 149). O sentido não é, pois, uma rua de mão única, dado do transmissor para o receptor, ou seja, do autor para o leitor, mas ocorre por meio da interação leitor X obra, onde o texto traz as palavras e o leitor constrói o sentido. A compreensão é entendida, nesse contexto, como um processo ativo, criativo e produtivo. Para que a compreensão ocorra é necessário ir além da mera decodificação dos signos verbais, precisa que o leitor interaja com o texto fazendo uso de seu conhecimento de mundo como também de seus valores, crenças e opiniões.

Segundo Eco (1995, p. 9), para a estética da recepção a obra só tem a ganhar ao longo dos anos com as contribuições do leitor, primeiro porque é o leitor quem dá vida aos textos, é por meio das leituras realizadas pelos mais diversos leitores que o texto adquire a sua realidade. Segundo porque as interpretações dadas por estes sujeitos históricos para a obra são importantes para outros leitores que vierem a lê-la posteriormente. Isto ocorre devido ao fato do leitor ser livre para arriscar todas as interpretações que queira, no entanto, tomando o cuidado de parar quando o texto não aprovar tais interpretações. Por exemplo, ao lermos um telegrama como: “Chego amanhã às 20:00 h. Aguarde-me.” Podemos interpretá-lo como uma ameaça; como alguém saudoso que está longe de casa há algum tempo e espera ansiosamente o retorno ou como um pedido para que a pessoa possa pegá-lo na rodoviária ou aeroporto. A partir daí podemos nos questionar: todas as pessoas têm o direito de ler o texto do seu jeito? Por que umas pessoas conseguem

perceber informações em um texto e outros não? Isto significa que todo texto permite interpretações das mais diversas? Todas as interpretações são válidas?

Como uma tentativa de responder as questões levantadas acima, comecemos por discutir a última delas: o fato de o leitor estar livre para ler o texto à sua maneira peculiar e pessoal não significa, necessariamente, que a sua interpretação esteja correta, ou seja, que houve êxito, uma vez que ele pode lograr êxito ou fracassar no ato da leitura. O fracasso ou o êxito estão diretamente relacionados à validação das interpretações a partir do texto, uma vez que o sentido se produz para aquilo que é comum a quem escreve e a quem lê. E neste contexto, concordo com Eco (1995), ao afirmar que o texto é o responsável por validar as interpretações feitas, como também com Marcuschi (1989, p. 47), ao afirmar que “o texto é uma unidade de sentido aberta e sujeita a uma constante realimentação a cada leitura ou releitura”. É comum percebermos, em uma segunda leitura, aspectos que não foram percebidos, ou até mesmo, negligenciados, em uma primeira leitura, aspectos esses que nos ajudam a construir o sentido do texto no processo de interação com este. É importante ressaltar aqui que leitura feita e sentidos construídos não representam, necessariamente, leitura correta e sentidos adequados, é importante observar se tal construção é validada pelo texto ou não, pois, como afirmamos anteriormente, é o texto o responsável pela validação das informações. Silva (1996, p. 11) corrobora com o que foi dito até então ao afirmar que

qualquer texto abre mais de uma leitura, desde que o leitor saiba explorar com a devida riqueza a tensão criada pelas várias perspectivas em jogo, frisando-se, no entanto, que apesar de o texto se apresentar com um elevado grau de abertura, podemos afirmar que não se trata de uma porta completamente aberta. Pois a produção de sentido não é uma atividade em que toda leitura é admissível. Se fosse um “vale tudo”, não seria necessário mais do que um texto apenas”.

Um outro aspecto que deve ser considerado para este êxito ou fracasso é o horizonte de expectativas ou o repertório do leitor. O primeiro conceito foi trabalhado por Jauss e corresponde ao “conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor (ou de uma classe de leitores) num dado momento; o sistema de normas que define uma geração histórica” (COMPAGNON, 2001, p. 156). O segundo conceito foi definido por Iser e refere-se ao “conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária às suas leituras” (2001, p. 152). Estes conceitos estão, pois, relacionados ao conhecimento de mundo do leitor, ou seja, o conhecimento pessoal, crenças, valores e expectativas que o leitor traz para o seu processo de leitura. Vale ressaltar que, embora o repertório do leitor seja individual, a prática desse leitor foi adquirida no convívio com o seu grupo social, em que podemos afirmar que sempre haverá traços em comum entre os seres humanos, seres essencialmente sociais, bem como que, quanto mais conhecimentos forem compartilhados, mais facilmente se dará a interação entre os seres. Não podemos esquecer, também, que nosso horizonte de expectativas e as informações provenientes de outras leituras influenciam o nosso processo de leitura, não construímos sentido a partir do nada.

Ao lermos um texto, criamos expectativas, ativamos conhecimentos linguísticos e não-linguísticos, formulamos hipóteses que vão sendo confirmadas ou refutadas no decorrer do processo de leitura. Hipóteses estas que serão (re)formuladas, pois o “o texto nunca se dá como tal, mas sim se evidencia de um certo modo que resulta do sistema de referências escolhido pelos intérpretes para sua apreensão” (ISER, 1996, p. 101). E esse processo de formulação e reformulação vai ao encontro de dois outros conceitos trabalhados por Iser e Ingarden, os vazios existentes no texto e os pontos de indeterminação, respectivamente. Ambos se referem à mesma coisa: às lacunas existentes no texto, lacunas estas que não correspondem a falhas, deficiências no texto, mas funcionam como um estímulo para que o leitor estabeleça combinações para produzir sentido ao que está sendo lido, combinações que serão feitas a partir de decisões seletivas tomadas pelo leitor, fazendo

com que o mesmo interaja ativamente com o texto. Levando em consideração que, devido aos vazios, as conexões do texto são quebradas, cabe então ao leitor restabelecer tais conexões, preenchendo os esquemas do texto a partir do controle exercido por este.

Interrompendo a coerência do texto, os lugares vazios se transformam em estímulos para a formação de representações por parte do leitor. Assim, eles funcionam como estrutura autorreguladora; o que por ele é suspenso impulsiona a imaginação do leitor (ISER, 1999, p. 144)

No entanto, tais vazios desaparecem sempre que as relações forem estabelecidas, os esquemas reativados, o que significa que o sentido está sendo produzido e o leitor está interagindo ativamente com a obra, onde podemos perceber claramente que, sem a participação do leitor não há a constituição do sentido. Iser (1999), porém, afirma que, durante o processo de leitura, o potencial de sentido nunca pode ser plenamente elucidado, uma vez que o texto não se adapta ao tipo de leitor que o lerá, por isso a necessidade do leitor saber lidar com o seu repertório e com os vazios existentes no texto adequadamente. Caso não haja uma certa partilha entre texto e leitor, a leitura e posterior compreensão será prejudicada.

Ampliando um pouco mais o nosso repertório e levando em consideração os estudos de Bakhtin (1992), poderíamos afirmar que a nossa unicidade enquanto seres humanos, e o fato de estarmos sempre respondendo aos estímulos do ambiente de forma individual nos leva a perceber em um texto o que um outro leitor não perceba ou não tenha percebido. Mas não é apenas a nossa resposta, a nossa responsabilidade, que está diretamente relacionada à posição que ocupamos no meio social, aos nossos lugares únicos no ambiente, mas também o que vemos e a forma como vemos. E, neste contexto, inserimos mais uma vez o repertório do leitor, a sua formação, os seus valores, as suas crenças, como elementos que identificam e definem cada ser humano com pessoa única. E esta unicidade está diretamente relacionada à construção de sentidos. Bakhtin (1992) defende, então,

que a leitura é um trabalho de autoridade: lemos interpretando e o texto interpretado torna-se um novo texto. Sob este ponto de vista, o leitor torna-se, inquestionavelmente, um coautor.

Bakhtin (1992) ainda defende que as pessoas são criadoras e consumidoras de significados e que o sentido faz a mediação entre a mente e o mundo. No entanto, eu moldo o mundo a partir de valores que são refratados por meio de outra lente, a do outro. E a existência do outro é de fundamental importância para a formação do meu *self*. E aqui podemos inserir o autor, como um outro que também interfere e ajuda a moldar o meu “eu”, basta que pensemos em textos informativos, opinativos, propagandas ou nos textos divulgados pelos mais variados meios de comunicação de massa. Eles, direta ou indiretamente, moldam as nossas opiniões e modos de ver o mundo ou de nos vermos, “ditando” padrões de beleza ou o modo de nos vestirmos, de nos portarmos em situações diversas. Você, enquanto leitor, acredita na existência da imparcialidade e inexistência da subjetividade nas informações que chegam à sua casa todo dia? Temos aqui uma via de mão dupla: influenciemos os acontecimentos dos fatos bem como os fatos influenciam os acontecimentos de nossas vidas. E assim influenciemos e somos influenciados pelos mais diversos tipos de leitura que realizamos diariamente.

Diante de tudo o que foi exposto até então, como caracterizar a leitura? O que vem a ser ler? Segundo Compagnon (2001), Iser compara a leitura, metaforicamente, a uma viagem através do texto, devido aos encontros imprevistos ao longo do caminho e, o leitor, como um viajante que possui um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto.

O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário” (ibid, p. 152).



Concordo com a metáfora de Iser: é apenas no decorrer do processo de leitura, a partir do trajeto escolhido, ou seja, da forma como a leitura será realizada, que podemos perceber o texto como um todo e construir o seu sentido. E, de forma ousada, levanto outros aspectos que podem, a meu ver, serem analisados neste mesmo contexto. Para que a viagem aconteça de forma satisfatória, é mister que seja, primeiramente, planejada; no que se refere à leitura, o planejamento está relacionado ao propósito para esta, se sei o objetivo da minha leitura, planejo as estratégias para realizá-la. A existência de sinais de trânsito no decorrer da pista ajuda o motorista a dirigir com mais segurança e confiança; da mesma forma as pistas textuais ajudam o leitor a “percorrer” melhor o caminho através do texto, controlando as suas considerações e auxiliando-o a não “sair” do trajeto. Em caso de dúvida com relação ao percurso, o motorista pode fazer uso de um mapa; no que se refere ao leitor, ele pode lançar mão de seu repertório e, então, fazer inferências para estabelecer as conexões adequadas.

Importante é, pois, utilizar tudo o que esteja a nosso dispor para tirarmos o máximo proveito da “viagem”, vislumbrando cada ponto da paisagem e fazendo uso dos sinais para não corrermos o risco de chegar a um local diferente do esperado. E podemos perceber pela experiência, ou seja, por meio de nosso repertório, que a primeira viagem sempre é mais demorada porque nos preocupamos em conhecer melhor o caminho e evitar acidentes. Depois de conhecido o percurso, a viagem é bem mais rápida, pois já “conhecemos” as curvas perigosas, os possíveis empecilhos e assim sendo, interagimos melhor com a estrada, embora ela nunca seja a mesma, pois animais podem aparecer, trechos podem ser interditados, atalhos podem ser criados, etc. É nesse processo de contínua interação durante todo o percurso que atingimos o objetivo traçado. A apreensão de um texto ocorre de forma similar: é necessário percorrermos o caminho mais de uma vez para darmos sentido às palavras dentro do texto, e compreendermos o que está sendo lido, visto que a compreensão é a base do processo de leitura.

Sob a perspectiva de Ingarden, a leitura é um movimento para frente e para trás. Para frente, porque, quando lemos, recolhemos novos

indícios para eliminarmos os pontos de indeterminação existentes no texto e, para trás, porque necessitamos, ao mesmo tempo, reinterpretar todos os índices arquivados até então. “Não há dúvida de que é isto mesmo a leitura: reescrever o texto da obra dentro do texto de nossas vidas” (SCHOLLES, 1991, p. 25). Podemos afirmar, então, que temos uma via de mão dupla: enquanto as nossas experiências interferem, diretamente, no processo de leitura, o sentido por nós construído em cada ato de leitura, interfere, diretamente, em nossas vidas. Somos realimentados diariamente pelo que vivemos e lemos.

### **Repertório e preenchimento de vazios: algo de concreto**

O nosso objeto de estudo se pauta nos dois aspectos mencionados, o repertório do leitor e os vazios existentes no texto, e a importância que eles assumem para a construção de sentido no processo de leitura. Para tanto, escolhi três alunos de ensino privado, sendo um do ensino fundamental (8ª série), um do ensino médio (2º ano) e outro do ensino superior (1º ano de faculdade), observando-se um intervalo de dois anos de um leitor para o outro, com o intuito de perceber como ocorre o preenchimento de vazios e como o repertório deles influencia no processo de compreensão.

Os leitores/autores foram informados que leriam um texto e deveriam reescrevê-lo posteriormente, usando as informações que conseguissem lembrar. Eles foram instruídos a ler o texto apenas uma vez e não tiveram acesso a ele depois da leitura. Quando ficavam ansiosos por não conseguirem lembrar do vocabulário empregado no texto, preocupação nítida, eu os instruí a fazerem uso do seu próprio vocabulário e que produzissem sem se preocupar com o número de linhas a serem escritas, uma outra preocupação demonstrada no decorrer da atividade.

O texto empregado para análise foi escrito em uma seção denominada ética da *Revista da Semana*, publicada em 20 de agosto de 2007, p. 12, e apresentava, junto ao texto, a foto de Nelson Piquet, sorrindo, em uma sala de aula, com a seguinte frase: *Piquet: aulas de condução*.

Na verdade, a revista mencionada estava sendo anunciada na revista *Nova Escola* de outubro de 2007, p. 56-57. Vejamos o texto na íntegra:

***Nelson Piquet, o barbeiro  
Ex-campeão de F1 perde carteira e vai à escola***

*Nelson Piquet, de 54 anos, tricampeão mundial de F1, tem 128 pontos na carteira de habilitação, segundo o Detran do Distrito Federal. Na semana passada, ele assistiu à primeira aula teórica de modo a reaver o documento. Depois, fará provas práticas. Nelson tem direito a dirigir motos (categoria A) e carros (categoria B). Em Brasília, onde mora, tem um fusca com motor de Porsche e um conversível BMW, segundo o G1. Para Fernando Rodrigues, da Folha de S. Paulo, a postura do ex-piloto foi nobre. “No momento em que um empresário como Piquet admite um erro e se curva às regras gerais da sociedade, o país aprende uma lição: a lei existe e é igual para todos”.*

O leitor, logo no início do texto, exatamente no título, necessita lançar mão do seu repertório para compreendê-lo e eliminar os pontos de indeterminação existentes. Embora seja esclarecido logo no subtítulo, é importante que o leitor saiba quem é Nelson Piquet para que a palavra *barbeiro* não seja interpretada como profissão, mas como um atributivo a Piquet. Sob esse mesmo aspecto, tal conhecimento é necessário para que a palavra *carteira* seja interpretada como carteira de habilitação e não como uma outra carteira qualquer, a de bolso, por exemplo. A *escola*, neste contexto, está se referindo à autoescola e não, simplesmente a uma escola de ensino regular: fundamental, médio, superior. O leitor ainda precisa saber que, atualmente, de acordo com o novo código de leis de trânsito, o motorista que cometer infrações tais como: ultrapassar sinal vermelho, excesso de velocidade, andar sem cinto de segurança, etc. vai perdendo pontos na carteira de habilitação e, ao atingir um total de sete pontos, tem a carteira retida e deve se submeter a aulas para que possa ser reabilitado a dirigir. Barbeiro, carteira e escola, neste primeiro momento, representam pontos de indeterminação que podem ser eliminados a partir do repertório de cada leitor.

Um outro ponto de indeterminação no texto diz respeito ao total de pontos (exorbitante!) que Piquet atingiu, sem uma explicação de como o empresário conseguiu esta “façanha”. Lendo o texto mais detalhadamente, podemos supor que, provavelmente, tenha sido por excesso de velocidade: ex-piloto de F1, um fusca com motor de Porsche, isto torna o carro mais “potente”, e um BMW, “ferramentas” que contribuem para uma “dose” de velocidade excessiva.

Outro aspecto está relacionado à pessoa de Rodrigues, mas, sabendo que a *Folha de S. Paulo* é um jornal, fica fácil associa-lo à pessoa, ou melhor, ao jornalista que escreveu a reportagem sobre a qual a Revista da Semana comenta.

Analisando o texto ainda mais detalhadamente, podemos perceber a divergência de opiniões entre os autores das duas reportagens: ao rotular Piquet de barbeiro, afirmando estar o mesmo inapto para dirigir devido à quantidade de pontos na carteira, embora habilitado para dirigir tanto carros quanto motos, o repórter da Revista da Semana reprova a atitude de Piquet: o tricampeão de F1 está adaptado às pistas, mas não às ruas e avenidas de Brasília. Para o repórter da *Folha de S. Paulo*, no entanto, Piquet foi nobre ao se submeter às leis dos “pobres mortais” e participar das aulas teóricas e práticas como forma de reaver a sua carteira. Possível de se entender: empresários do porte de Piquet são muito ocupados, não é mesmo? (nada que uma boa gorjeta não resolvesse facilmente!). Mas não esqueçamos, “a lei existe e é igual para todos”!

É interessante ressaltar que o texto original superestima a atitude de Nelson Piquet, considerando-a nobre. Fica claro, portanto, que se ele (Piquet) quisesse, poderia reaver a sua carteira de habilitação sem ter que retornar às aulas de direção defensiva do Detran. Partindo dessa perspectiva, podemos afirmar, então, que o mérito não é nem da lei, nem do Detran, mas do próprio Piquet.

Passemos agora à análise dos três leitores solicitados. Vale ressaltar que os textos produzidos por estes serão transcritos na íntegra, sem levar em consideração pontuação ou erros de grafia, uma vez que estes não corrigiram os textos produzidos, apenas o fizeram e entregaram a mim. O objetivo será a análise da interpretação obtida.

## Texto do aluno do ensino fundamental

*Nelson Piquet, o barbeiro*

*Nelson Piquet ex-piloto da F1, perde carteira e volta para o colégio.*

*Nelson Piquet perde carteira de motorista volta para escola. Ele tem 128 pontos na carteira e no Distrito Federal está licenciado pelo detran para usar o modelo A para andar de moto e o B para andar de carro. Nelson tem um fusca com motor de porche e um carro da BMW, segundo Fernando, Nelson tem um rendimento nobre. E isso prova que no país existem leis e essas são iguais para todos.*

Este leitor escreve de forma clara e consegue lembrar muitas informações do texto, o que denota, segundo Marcuschi (1989), um aspecto revelador da existência da compreensão acerca do que foi lido. No entanto, podemos observar neste texto que o título colocado pelo leitor é apenas uma tentativa de transcrição do texto original e que, apesar de demonstrar possuir um bom repertório no que se refere a carros, carteira de habilitação, ainda demonstra uma certa dificuldade em eliminar vazios existentes no texto: não associa Fernando Rodrigues a um jornalista da *Folha de S. Paulo*, e não estabelece a conexão entre a existência da igualdade da lei para todos os brasileiros porque Piquet participou do curso de direção defensiva para reaver sua carteira.

Há pontos divergentes entre o texto original, como, por exemplo, a sentença escrita pelo leitor: Nelson tem um rendimento nobre. Em que aspectos do texto ele se baseou para fazer tal afirmação? Talvez o fato do mesmo ter se destacado na F1? Porém, nada sobre este aspecto é comentado em seu texto. Ou, será que, por não lembrar o vocabulário do texto original, ele empregou o termo “rendimento” ao invés de “postura”? De qualquer forma, o final do texto, formado por frases desconexas, mostra uma falta de compreensão, por parte do leitor, na associação feita acerca da postura de Piquet e à igualdade de lei para os brasileiros.

## Texto do aluno do ensino médio

(sem título)

*Fala de Nelson Piquet, que apesar de ser campeão de fórmula 1 apresenta 128 pontos na carteira. Fala também que correu o risco de perder sua carteira por isso retorna a aulas de direção. Ele tem o direito de dirigir carros com motores categoria A e carros categoria B. E apesar de todas essas culpas, ele ainda está dirigindo e no final da reportagem eles informam que a lei existe e é igual para todos.*

Este já é um texto diferente, possuidor de um caráter avaliativo: ao empregar a conjunção contrastiva “apesar”, o leitor já demonstra seu posicionamento na leitura feita. Podemos perceber a criticidade que ele emprega no início e no final do seu texto ao preencher os vazios encontrados por ele: como um campeão de F1 pode cometer tantas falhas, continuar dirigindo e ainda se afirmar que a lei existe e é igual para todos? Este foi o questionamento que o leitor me fez ao ler o texto. Ele defende então o ponto de vista do repórter da Revista da Semana, comentado por mim, no início desta seção.

Outro aspecto que me chamou a atenção foi a utilização do termo “culpas”. Está o leitor associando as culpas de Piquet às infrações por ele cometidas, empregando, a meu ver, um termo inadequado para o contexto? Esperava o emprego do termo infrações ao invés de culpas. Ou o culpa por ter causado possíveis danos à sociedade, questionando o fato de ainda estar dirigindo?

Podemos perceber ainda que há informações que são controversas, Piquet não correu risco de perder a carteira, pelo que pode ser compreendido no texto, ele a perdeu, por isso está assistindo a aulas para reavê-la. Se Piquet ainda continua dirigindo, o texto não nos autoriza a fazer tal afirmativa e nos levaria a crer que não, pois teve a carteira recolhida. (Mas quem garante que todas as pessoas que dirigem no Brasil possuem carteira de habilitação ou estão em dia com a justiça?!)

O fato de o leitor usar “carros com motores categoria A e carros categoria B” demonstra que ele não possui um repertório com relação à carteira de habilitação. O leitor também deixa alguns vazios em seu texto: de onde vem a informação acerca dos 128 pontos na carteira de

Piquet? O pronome eles, empregado no final de seu texto, refere-se a quem? Há a opinião divergente de dois jornalistas: da *Revista da Semana* e da *Folha de S. Paulo*, podemos dizer que este “eles” refere-se, necessariamente, a ambos, ou à equipe de edição da *Revista da Semana*? Há também informações que não foram registradas e que poderiam auxiliar a eliminar vazios como as possíveis causas dos pontos na carteira de Piquet.

No entanto, o que mais me chamou a atenção neste texto foi o nível de criticidade demonstrado pelo leitor. Concordo com a opinião deste, como acredito ter demonstrado no início desta seção.

### **Texto do aluno do ensino superior**

(sem título)

*O ex-piloto de F1 Nelson Piquet teve que assistir novas aulas para reaver sua carteira de habilitação. Segundo o Detran do Distrito Federal ele tinha 128 pontos. Piquet tem direito de pilotar motos (categoria A) e dirigir carros (categoria B). Para o jornalista da Folha de S. Paulo a ação do empresário foi importante. Ele teve consciência de que errou, e seguindo a lei, fez tudo de novo para obter novamente a carteira. Esse ato demonstra que a lei é igual para todos.*

Este leitor conseguiu demonstrar uma boa compreensão do texto. Ao empregar “teve que assistir novas aulas” e “seguindo a lei”, ele relaciona bem o fato da “lei ser igual para todos” ao reforçar a obrigatoriedade do empresário em assistir às aulas. Ele também conseguiu associar Fernando Rodrigues a um jornalista da *Folha de S. Paulo*, embora não tenha percebido a divergência de opinião entre o jornalista da *Revista da Semana* e o da *Folha*. Observei que ele reduziu a ênfase dada pelo jornalista da *Folha de S. Paulo*: enquanto este caracteriza a postura de Piquet como “nobre”, o leitor emprega apenas um “importante”. Seria esta uma forma de “repreender” a postura de Piquet como o fez o leitor do ensino médio? De fato, com 128 pontos na carteira não há que se ressaltar nobreza alguma.

Este leitor, assim como o segundo, também omitiu as informações relacionadas aos carros de Piquet que poderiam nos dar pistas de que suas multas podem estar associadas a excesso de velocidade, uma forma de eliminarmos o ponto de indeterminação com relação aos 128 pontos obtidos. Mas, apesar disso, o texto está coerente com o original e pode ser entendido de forma clara, contanto que os novos leitores sejam capazes de preencher vazios deixados como: “este ato”, relacionado ao fato de Piquet conscientizar-se do erro e assistir a aulas para reaver sua carteira de habilitação. Podemos observar, então, que não há um preenchimento de todos os vazios existentes nos textos, preenchemos uns e criamos outros.

Ao analisar os três textos, podemos perceber que, apesar de apresentarem pontos em comum, Nelson Piquet volta à escola para tentar reaver sua carta de motorista e a lei é igual para todos, o que era de se esperar, eles são diferentes, o que era de se esperar também, visto que os leitores são pessoas diferentes, com experiências, formas de ver o mundo, crenças, leituras e nível de escolaridade diferentes, o que caracteriza a unicidade de cada um. Vale ressaltar que os leitores de ensino fundamental e superior são homens e o do ensino médio, mulher, isto explicaria o repertório destes em relação à carteira de motorista, categorias A e B para direção, informações omitidas pela leitora do ensino médio. Geralmente os homens são mais “antenados” com estes assuntos que as mulheres.

Um outro aspecto que deve ser levado em consideração é que a criatividade e o processo de construção de sentido que caracterizam a leitura também são individuais, isto reforça o que estamos discutindo desde o início do artigo. No entanto, a concretização dos quatro textos é mostra do quanto os esquemas e conexões textuais unificam as leituras. Há um ponto em comum entre eles: a ideia central do texto que foi compreendida e mantida pelos três leitores.



## Considerações finais

Considerando-se a leitura como um processo de negociação de sentidos, é mister que o leitor, fazendo uso do seu repertório e do seu domínio sobre a língua, busque eliminar os pontos de indeterminação existentes, fazendo uso da inferência para dar coerência ao texto. E a coerência traz em seu bojo uma perspectiva interpretativa, é a busca da compreensão, uma vez que o texto não traz o sentido inscrito de forma completa e unívoca, ele é conseguido pela negociação constante entre leitor e texto.

Podemos observar, levando em consideração o que foi exposto até então, uma relação diretamente proporcional entre o repertório demonstrado pelo leitor e a sua interação junto ao texto. Quanto maior o repertório do leitor, mais ele pode interagir com o texto e tentar eliminar os vazios existentes, restabelecendo as conexões interrompidas e construindo sentido. É válido inserirmos, aqui também, o nível de formação do leitor, aspecto que, embora não abordado no referencial teórico, está diretamente relacionado, creio eu, com a leitura e compreensão. Um nível de formação maior subentende uma experiência maior com textos, uma carga de leitura maior e um domínio maior da língua materna, fatores que, associados aos mencionados no decorrer deste artigo, certamente interferem e auxiliam no processo de leitura e compreensão de textos.

Outro aspecto que também ficou claro neste estudo é que vazios sempre existirão nos textos, o autor não diz tudo o que tem para dizer, seria antieconômico que ele fornecesse toda a informação de modo claro e não ambíguo, onde se pode concluir que todos os textos são incompletos em si mesmos. Fica a cargo do leitor estabelecer conexões e dar sentido ao que está sendo lido, visto que ler é compreender e a compreensão não é uma via de mão única na qual o sentido parte do texto para o leitor e se resolve pela mera decodificação do signo linguístico, como se o texto trouxesse inscrito em si mesmo todos os sentidos objetivamente. A compreensão é um processo criativo, ativo e, principalmente, construtivo, onde todo leitor torna-se um autor em potencial.

## Abstract

Taking into account that reading has comprehension and meaning production as its main purpose, which overcomes the simple sign decodification, through the interaction reader x text, this paper aims at analyzing the way the reader's repertoire and the points of indetermination in a text, concepts used by Iser and Ingarden, contribute so the reader can make a successful reading. From the reading and production of a "new" text by three students from elementary, high and superior school, one could observe that every reader is also a writer and the way s(he) interacts with the text reveals not only his/her understanding but also his creativity, production and singleness.

**Key-words:** Reading – comprehension – interaction – points of indetermination.

## Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva SA. 1995.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. I
- \_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. II
- MARCUSCHI, L. A. (1989). *O processo inferencial na compreensão de textos*. Relatório apresentado ao CNPq, Recife.
- NOVA ESCOLA, Outubro/2007, p. 56-57.
- SCHOLES, R. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- SILVA, W. M da. 1996. *Os exercícios de compreensão em livros didáticos do ensino médio*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

## ULISSES ENTRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA E O TEMPO PRESENTE

*Regina Zilberman\**

### **Resumo**

Ensaio sobre o romance *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, cotejando-o com a epopeia clássica e a narrativa autobiográfica.

**Palavras-chave:** Romance – epopeia – narrativa autobiográfica.

---

\* Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1970) e doutorado em Romanística - Universitat Heidelberg (Ruprecht-Karls) (1976). Atualmente, é professora colaboradora do Instituto de Letras, da UFRGS, e professora-pesquisadora na Faculdade Porto-Alegrense. Foi professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura, história da literatura, literatura do Rio Grande do Sul, formação do leitor e literatura infantil.

Numa das cenas narradas por Ulisses, o protagonista da novela de O. G. Rego de Carvalho, o menino relembra quando seus cabelos foram cortados pela primeira vez. A mãe de Ulisses opõe-se à ideia, mas o pai comenta: “*Não acha nosso filho muito grande para esses cachos?*”<sup>1</sup> O narrador relata o episódio quando está em vias de deixar Oeiras, sua cidade natal, e mudar-se para Teresina, após a viuvez de sua mãe. De saída, ele recorda “*os momentos felizes que esquecera e cuja evocação era uma alegria*”; dentre esses momentos, nenhuma evolução o “*enternecia mais que a daquela noite, já tão distante*” em que o pai o leva a passear e retorna “*de cabelo curto*”.<sup>2</sup>

A cena situa-se na metade do romance, abrindo o segmento intitulado “Adolescência”. A posição do episódio, dividindo o livro ao meio e seguindo-se à decisão de a família mudar-se de Oeiras para Teresina, sugere seu significado, que se alarga se examinado a relação da cena com a tradição literária a que se entronca.

Essa tradição talvez tenha nascido no *Livro dos Juizes*, do Velho Testamento, e associe-se à figura do mítico Sansão, cuja notável força física residia em suas longas tranças. Não é preciso, porém, ir tão longe, já que o tema conta com um percurso predominantemente brasileiro, veiculado pela prosa de ficção do século XIX. Raul Pompeia talvez a tenha inaugurado, no romance *O Ateneu*, publicado em 1888.

Nessa obra, Raul Pompeia narra a passagem do menino Sérgio por um colégio de elite do Rio de Janeiro, o Ateneu do título, instituição dirigida por um pedagogo de prestígio, o professor Aristarco Argolo de Ramos. Nos capítulos iniciais, Sérgio, acompanhado do pai, visita a escola, assistindo a comemorações cujo clima festivo o anima a integrar-se a seu corpo discente. Após esse acontecimento, ele retorna ao Ateneu, agora na condição de aluno, sendo recebido pelo próprio diretor, que o insta a aparar os cabelos. O menino tinha especial apreço pelos cachos e não gosta da ideia, sendo apoiado pela esposa do diretor, D. Ema.

---

<sup>1</sup> CARVALHO, O. G. Rego de. *Ulisses entre o amor e a morte*. 13. ed. Teresina: Corisco; IDB, 2003. p. 51.

<sup>2</sup> Id. p. 51-52.

No entanto, acaba cedendo e vê seus cabelos serem cortados,<sup>3</sup> como se se tratasse de um ritual de iniciação que, tal como a circuncisão, supõe uma renúncia, sinal da ruptura com a vida progressa.

Cena similar ressurge em *O morto*, romance de Coelho Neto datado de 1898. Repete-se o episódio do corte dos cabelos, de precedência bíblica, acompanhado da situação em que a criança é introduzida, pela primeira vez, à instituição escolar. Em vias de estudar no “Colégio Mourão, em velho prédio tenebroso e úmido da Rua do Hospício”,<sup>4</sup> o próprio narrador pede à mãe “que me mandasse cortar o cabelo, contando-lhe miudamente, e sem malícia, o escândalo que as minbas tranças haviam provocado”.<sup>5</sup>

As duas obras relatam acontecimentos ocorridos na segunda metade do século XIX, mas a prática pode ter-se estendido até a primeira parte do século XX: os meninos conservavam os cachos da primeira infância até estarem mais crescidos e em vias de enfrentar o mundo adulto, fora do recanto do lar e distanciados do apoio dos pais. A prática corrente, quando transportada para a ficção, induz, por sua vez, à tematização da ruptura com a família e à necessidade de amadurecimento por parte do protagonista. O corte dos cabelos transforma-se num ritual de iniciação, uma modalidade de batismo, como a circuncisão ou o *bar mitzab* entre os judeus. Não por acaso a cena, cronologicamente anterior às que o narrador apresenta nos primeiros capítulos do livro, cinde o romance de O. G. Rego de Carvalho em dois e anuncia a dupla mudança da personagem: de cidade, movendo-se na direção de Teresina; e de faixa etária, alcançando a adolescência e preparando-se para o encontro do amor.

Incorporando à narrativa um processo encontrável em, pelo menos, dois romancistas que o precederam, Rego de Carvalho sugere igualmente a filiação que escolhe para sua obra, aquela que, por exemplo,

---

<sup>3</sup> Cf. POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. In: *Obras*. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; Brasília: FENAME, 1981. V. 2.

<sup>4</sup> COELHO NETO. *O morto*. In: *Obra seleta*. Romances. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. V. 1, p. 486.

<sup>5</sup> Id. *ibid.* p. 490.

remonta a Raul Pompeia, autor de um romance centrado na adolescência, por um lado, e nas relações entre pais e filhos, de outro. Pode-se ler, pois, *Ulisses entre o amor e a morte* conforme as chaves propostas por Pompeia em *O Ateneu*; ou, por outro caminho, entendendo o romance piauiense como uma revisão da narrativa do autor fluminense.

Relativamente às filiações literárias, porém, Rego de Carvalho escolhe ainda outros padrinhos ilustres, e um deles – o título do romance não pode ser mais claro quanto a essa questão – é Homero, o autor da *Odisseia* e criador do primeiro Ulisses, protagonista daquele poema épico.

À primeira vista, os dois Ulisses parecem diferir bastante: o de Homero é o guerreiro experiente, que, vitorioso em Troia, graças ao estratagema do cavalo, deseja retornar a seu reino e à sua família, que o esperam. A *Odisseia* narra os obstáculos enfrentados pelo herói para alcançar esse objetivo: primeiramente, ele vaga pelo mar, perseguido por Poseidon, o deus dos oceanos que quer vingar-se do profanador de seus altares, quando da invasão de Troia pelos helenos; depois, já na Ítaca natal, ele precisa lutar muito para recuperar a confiança dos aliados, vencer os rivais que pretendiam desposar Penélope, na crença de que a esposa de Ulisses ficara viúva, e reconquistar o amor conjugal.<sup>6</sup>

O Ulisses criado pela imaginação de Rego de Carvalho é o menino tímido que vive com a família em Oeiras. A doença do pai leva-o a morar fora de casa, para a qual retorna, ainda mais melancólico, em decorrência da perda daquele ente querido. A viúva decide mudar-se para Teresina, na companhia dos filhos. Residindo agora na nova cidade, o protagonista, já adolescente, adoece e sente-se abandonado pela mãe. Só depois de restabelecido, vive sua primeira experiência amorosa – apaixona-se por Conceição, que, à primeira vista, corresponde a seu afeto. Flagra, contudo, a namorada declarando ao pai que o moço é-lhe indiferente. Decepcionado, Ulisses rejeita a moça, quando ela deseja desculpar-se. E, ainda que pense poder reatar o relacionamento, conclui a narrativa pela constatação de que nunca mais encontrara a então amada Conceição.

---

<sup>6</sup> Cf. HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

Do Ulisses original o narrador do romance de Rego de Carvalho guarda traços fundamentais: tal qual o herói grego, seu fito é retornar à casa, de onde se exila por mais de uma vez. Da primeira vez, é conduzido a uma fazenda próxima, enquanto os pais estão em Teresina, envolvidos com a doença paterna. O menino adoece na mesma ocasião, recuperando-se parcialmente, porque tem alucinações, acreditando conversar com o pai, quando esse já tinha falecido. Da segunda vez, distante agora da cidade natal e outra vez doente, ele deseja reconciliar-se com a mãe, de quem se julgara afastado afetivamente. A família e o lar constituem o lugar de chegada da trajetória do Ulisses mirim, que, embora não apresente as marcas da força física e engenhosidade da matriz mítica original, não está menos interessado em se reconciliar com suas origens.

Outro elemento a aproximar as duas obras ocorre na passagem do primeiro grande segmento do livro, quando a ação transcorre em Oeiras, para o segundo, quando a ação se transfere para Teresina. Na *Odiseia*, a alteração na jornada de Ulisses ocorre após o herói descer aos Infernos, onde reencontra os companheiros de luta contra Troia, agora tristes fantasmas que removem suas culpas, episódio que culmina quando do encontro do protagonista com o fantasma de sua mãe. Rego de Carvalho procede à original releitura desse trecho da intriga da epopeia: também o Ulisses piauiense tem a oportunidade de rever o genitor já falecido, como que lhe sugerindo o rumo a tomar, para levar avante sua existência:

Durante várias semanas, ainda fui esperar o velho.  
Após o almoço, tomava a sobremesa e ia até à esquina,  
para recebê-lo. Meu pai de costume não vinha cedo, mas  
depois de julho nunca me deixou esperando. Surgia logo,  
dos vapores do meio-dia, prendendo-me as mãos com  
infinita bondade.  
– Vamos, filhinho – dizia, e entrávamos juntos, eu  
bastante feliz.  
.....  
Era sempre assim que me falava, antes de transpor a  
porta de seu quarto. Como eu pressentisse grandes

aflições, desejava seguir-lhe os passos, contudo me detinha: há dias ninguém entrava, a não ser o velho. (...) (...) Certa vez, uma das criadas abriu a porta, deixando entrar luz na sala. (...)

.....  
– Fora! Não vê que assim acorda o velho?

.....  
– Seu pai está no céu – disse calmamente.  
– Morreu? – inquiri, os olhos se enchendo d’água.

.....  
– Não queria dizer-lhe, mas convém: seu pai nos deixou, desde julho.<sup>7</sup>

O Odisseu grego depara-se com a sombra de sua mãe, o Ulisses brasileiro com a visão do pai; de ambos, os heróis recebem o conforto de que necessitam para prosseguir sua jornada vital.

Sem se apropriar da linguagem da epopeia, a novela de Rego de Carvalho utiliza-se de elementos próprios ao gênero épico: o herói deve passar por um ritual de iniciação, representado pelo corte dos cabelos, gesto que sinaliza a passagem da infância à adolescência. A simbólica descida ao Hades, no episódio em que conversa com o pai, já falecido, tem igualmente teor iniciatório, correspondendo a uma das principais provas que habilitarão o herói a enfrentar a nova situação, com que, agora órfão, ele e os familiares se depararão em Teresina.

Para alcançar esse objetivo, Rego de Carvalho vale-se, ele mesmo, enquanto escritor, de uma modalidade de iniciação: recorrendo a situações que rememoram cenas similares da literatura brasileira e ocidental, o autor enfrenta desafios no âmbito da poética literária, das quais sai vencedor. É como se, para dar vazão à intriga que pretende desenvolver em seu relato, precisasse incorporar as forças presentes na história da literatura, o que o faz, valendo-se de elementos extraídos seja da ficção nacional, seja da epopeia clássica. De posse dessa energia, ele constrói seu próprio texto, cuja originalidade nasce de sua capacidade de ultrapassar as provas e incorporar os elementos conhecidos a novas condições, inusitadas no âmbito do romance brasileiro.

---

<sup>7</sup> CARVALHO, O. G. Rego de. Op. cit. pp. 31-33.



Advém desse processo a peculiaridade de *Ulisses entre o amor e a morte*, que, narrado em primeira pessoa, lida basicamente com as sugestões da memória de vivências passadas e as possibilidades de contá-la.

A decisão, por parte de um escritor, por narrar os acontecimentos desde a ótica pessoal de uma personagem incide em algumas consequências, uma delas sendo o uso do verbo no pretérito. A narrativa é um gênero em que o pretérito é o tempo verbal predominante, sendo provavelmente essa uma das características que a diferenciam de outros modos de fazer literatura, como a lírica, por exemplo.<sup>8</sup> Num relato autobiográfico, porém, o uso do pretérito torna-se imprescindível, dificultando ao narrador a introdução do presente ou do futuro.

Acresce-se a circunstância de o relato autobiográfico dar conta, via de regra, de eventos recuperados pelas lembranças. A adoção do filtro da memória reforça a noção de que o narrado ocorreu em outra época, por alguma razão perdida e ultrapassada. Em *Ulisses entre o amor e a morte*, as derradeiras expressões do romance – “*nossas mãos, as minhas aquecidas nas suas, se uniram pela última vez*”<sup>9</sup> – são exemplares do processo que ocorre ao tipo de romance escolhido pelo escritor. O narrador está ciente de que expõe ao leitor um fato que aconteceu num outro tempo, fato encerrado e acessível unicamente pela recordação.

Contudo, é preciso transcrever o começo do parágrafo que encerra com a declaração de que as mãos de Ulisses e Conceição se uniram pela última vez: “*Dela, ainda hoje, guardo a recordação desse momento em que ...*”<sup>10</sup> O narrador, como se vê, insere, na abertura da oração, um verbo no presente, verbo esse que remete ao apelo à memória.

Nas duas cenas destacadas antes, aparece o mesmo procedimento. Na primeira delas, relativa às “Aparições de meu Pai”, conforme a denominação do capítulo, o narrador não apenas relata o diálogo entre o filho e o pai morto; ele também introduz o verbo “lembrar” no presente do indicativo, sugerindo que o acontecimento está vivo em sua memória,

<sup>8</sup> Cf. a propósito STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

<sup>9</sup> CARVALHO, O. G. Rego de. Op. cit. p. 105.

<sup>10</sup> Id. p. 105.

impulsionando a narrativa: “*A essa determinação todos obedeceram, e lembro que, certa vez, uma das criadas abriu a porta, deixando entrar luz na sala.*”<sup>11</sup>

“Uma lembrança”, o capítulo que conta o corte dos cabelos, estrutura-se igualmente em torno ao emprego de dois tempos verbais – o pretérito perfeito que relata os acontecimentos, permeados pelas emoções do menino, conduzido pelo pai pelas ruas da cidade; e o presente do indicativo, que fala do processo da recordação, espécie de engrenagem que põe a escrita a funcionar. Assim, o capítulo encerra com o comentário do protagonista à conduta da mãe, que, de inconformada com o corte, passa à aceitação e ao orgulho, comportamento flagrado pelo narrador e absorvido pela memória:

Só depois de alguns dias pôde conformar-se, passando a vestir-me e a pentear-me como um homenzinho. **Lembro** até que se sentia orgulhosa: meu pai é que nunca reparou, nem tive ensejo de lhe contar.<sup>12</sup>

Se Ulisses-personagem está entre o amor e a morte, Ulisses-narrador divide-se entre o passado, tempo do protagonista, e o presente, tempo do contador da história. Entre o amor e a morte, o menino elege o amor, ainda que frustrado pela inconstância da amada; entre o passado e o presente, o narrador parece ficar com o presente, a saber, a atualidade de sua escrita. Graças a essa eleição, supera a melancolia do jovem e pode produzir uma obra em que se lê não apenas a trajetória de uma figura ficcional, mas a história das leituras do escritor e suas filiações literárias.

---

<sup>11</sup> Id. p. 32. Grifo nosso.

<sup>12</sup> Id. p. 52. Grifo nosso.

## Abstract

Essay about the novel *Ulisses* between love and death, from O. G. Rego de Carvalho, comparing it with the classic epos and the autobiographical narrative.

**Key-words:** novel – epos – autobiography.

## Referências

CARVALHO, O. G. Rego de. *Ulisses entre o amor e a morte*. 13. ed. Teresina: Corisco; IDB, 2003.

COELHO NETO. *O morto*. In: *Obra seleta*. Romances. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. V. 1, p. 486.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. In: *Obras*. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; Brasília: FENAME, 1981. V. 2.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

## ENTRE O *QUALITATIVO* E O *QUANTITATIVO*: NOTAS METODOLÓGICAS SOBRE SOCIOLOGIA DA LITERATURA

*Robson dos Santos\**

### **Resumo**

As discussões contemporâneas sobre ciência e mais especificamente sobre a sociologia concentram seus debates sobre a legitimidade e a validade do conhecimento produzido referenciando-se num binarismo entre métodos qualitativos e quantitativos. Nesse contexto, seria mais válido o conhecimento que se aproximasse, em seu processo de produção, de um dos dois lados, conforme a posição em disputa. A partir das reflexões desenvolvidas sobre os métodos de análise em sociológica da literatura, buscamos compreender o local desses estudos na dualidade entre *quanti* e *quali*, almejando compreender as possibilidades e os limites de tal oposição no campo de investigações literárias, que emergem originariamente como ramos da indagação filosófica e posteriormente da crítica literária. Nesse sentido, a abordagem sociológica e seus métodos irrompem, aos olhos da teoria pura da literatura, como heresias epistemológicas.

**Palavras-chave:** literatura – metodologia – sociologia – teoria social.

---

\* Graduado em Ciências Sociais pelas Unesp, mestre em sociologia pela Unicamp e Doutorando em Sociologia pela Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti. Desenvolve pesquisa na área de sociologia da cultura e da literatura e as representações do rural na literatura. e-mail: relvalins@yahoo.com.br

## 1 Sociologia da literatura e metodologia

As formas atuais de fazer sociologia impõem, por vezes de forma antagônica, duas possibilidades metodológicas de confirmação para a ciência e seu *modus operandi*: os métodos quantitativos ou qualitativos. Essa oposição organiza grande parte das discussões epistemológicas em ciências sociais e acaba por operar um efeito de exclusão, ao construir o falso consenso quanto à existência de um dissenso entre abordagens antagônicas. Por vezes, a separação opera e dissimula um efeito de *fetichização* entre os polos e converte características de separação heurística, didáticas, em separações ontológicas: o ser e as formas de apreender o ser são reificadas em dimensões “qualitativas” ou “quantitativas”. Em tais separações, o mundo social se metamorfoseia, aos olhos da análise, em dimensões quantitativas, objetivas, e dimensões qualitativas, interpretativas, subjetivas, relativas. O jogo epistemológico que se posiciona por trás dessa divisão carrega motivações que não se restringem às conclusões “racionalmente” coerentes, resultantes de um projeto analítico levado a cabo com o auxílio de métodos variados e que conclui pela “operacionalidade” relativa de um em relação ao outro, mas compreende também posicionamentos políticos e de poder previamente constituídos que visam estabelecer hierarquias entre os modos legítimos de se fazer ciência.

Esse modelo se aproxima e se espelha cada vez mais na conversão da produção sociológica em artefato dotado de valor de troca – ou num valor financeiro desprovido do seu equivalente em capital – na imposição das regras imanentes ao campo econômico, das esferas da competição do mercado ao campo intelectual em geral e ao sociológico em particular (BOURDIEU, 1996). O necessário valor simbólico, reflexivo e crítico da compreensão sociológica é submetido e reduzido aos parâmetros monetários e utilitários disponibilizados pela economia política neoclássica. Ter utilidade, inclusive, constitui um dos critérios pragmáticos cada vez mais comuns para avaliar a pesquisa sociológica. Essa passa a ser voltada cada vez mais, de forma relativamente indireta, para a instrumentalização dos aparelhos repressivos do poder público, ou para as organizações privadas de Recursos Humanos. O grau de aplicabilidade imediata da sociologia é,

em muitos casos, critério de validação científica. Tal estratégia de julgamento e, conseqüentemente, de poder implica numa visão muito crítica em relação aos estudos sociológicos que lidam com artefatos dotados de um capital simbólico especificamente distanciado das regras econômicas, tais como a literatura.

Nesse bojo, as discussões metodológicas sobre *qualitativo* e *quantitativo* ocupam uma posição fundamental, seja por instruírem o debate estruturante da prática científica, ou também por ajudarem a desnudar as interações entre metodologia científica e visões de mundo, ou visões de poder. O que é relevante ao recordarmos que a metodologia constitui uma das áreas na qual a discussão sobre ideologia, neutralidade, interesse etc., assume uma presença significativa na história das ciências sociais e, conseqüentemente, na abordagem sociológica da literatura.

A compreensão dos movimentos políticos, bem como da política dos movimentos científicos, pode ser feita a partir de uma reposição da categoria poder, tal como expressa na tradição marxista, isto é, como processo de “simbolização” enraizado na prática social. A prática em questão é a do campo das ciências sociais, feito e refeito por meio de lógicas internas e de apropriações de reflexões “externas”. Essa nunca esteve imune à instrumentalização por parte dos que possuem o quase monopólio do saber, ou dos meios de acessá-lo. Porém, no campo das ciências sociais a autorreflexão (ou auto-controle) sobre as ideologias e o poder sempre compuseram uma ferramenta de desconstrução e de crítica. O que não impediu a sociologia de produzir e reproduzir verdadeiras reificações do mundo social.

É evidente que esse processo de fetichização dos modos de empreender a compreensão e a explicação do real, em fatias classificadas quantitativa ou qualitativamente, não representa um processo unívoco. Pierre Bourdieu (2004) ofereceu um importante avanço para a discussão ao lembrar que não existe técnica quantitativa ou levantamento empírico que não pressuponha uma teoria, pensada também como modo de classificação do real<sup>1</sup>. Poderíamos acrescentar ainda que talvez não exista

---

<sup>1</sup> Compreendemos que o real e o conceito devem ser compreendidos como interdependentes: o real produz o conceitual e esse reorienta o real. Para oferecer

análise qualitativa que não se sirva de pressupostos de delimitação quantitativa. Num caso extremo, é possível recordar que mesmo uma etnografia, talvez o exemplo mais consagrado das técnicas qualitativas, é operada a partir da delimitação de um grupo social, definido, em última instância, por uma quantidade de indivíduos, por uma coletividade social que é substância qualitativa e quantitativamente caracterizada, e não dividida a partir disso. O que buscamos ressaltar na análise das metodologias sociológicas de investigação da literatura são justamente os limites de uma compreensão dos processos sociais dividindo-os rigidamente em uma dimensão quantitativa e outra qualitativa<sup>2</sup>. A sociologia da literatura compreende um projeto interpretativo necessariamente inserido na dialética entre os métodos e não entre os fatos, pois é nessa processualidade que se inserem as próprias produções estéticas.

Entender as discussões sobre qualitativo e quantitativo demanda que a análise retome alguns termos do diálogo filosófico sobre o conhecimento. A própria constituição do debate sobre o modo de produção científica em sociologia da literatura parece retomar, ao menos implicitamente, o debate clássico da filosofia da ciência entre empirismo e racionalismo no processo de conhecimento. Os polos da discussão gravitavam em torno do sujeito do conhecimento e do objeto: o sujeito que se propõe a conhecer algo e a dimensão da realidade a ser conhecida. A discussão do papel do sujeito é central para se compreender a ciência, uma vez que se refere à forma como o cientista (o sujeito) deve se comportar para produzir conhecimento e, assim, revela pressupostos subjacentes a toda pesquisa. As duas soluções mais clássicas, o empirismo e o racionalismo, se confrontam na fundamentação da ciência moderna e é deles que se herdou grande parte das tradições quantitativas e qualitativas na ciência. O empirismo supõe a primazia

---

uma ilustração singela, poderíamos sugerir o seguinte exemplo: o conceito de açúcar não é doce, porém, o conceito açúcar não se refere a sal, ou a algo azedo. O real é concreto e é a isso que o conceito se refere e no qual se referencia (KOSIC, 1976).

<sup>2</sup> A partir do final da década de 1960, muitos cientistas sociais e pesquisadores, Lazarsfeld, Barton, Wallace, Boudon, Reichardt, Bourdieu, entre outros) têm trabalhado para superar esta contraposição (SERAPIONI, 2000).

do objeto em relação ao sujeito, isto é, o conhecimento deve ser obtido a partir da forma como a realidade se apresenta ao cientista. Neste quadro, seu papel é passivo, dado que a fonte principal do conhecimento está no objeto, como em Locke e Hume, por exemplo. Além disso, somente a realidade sensível, apreensível pela experiência pode ser conhecida cientificamente (ABBAGNANO, 1962).

Já o racionalismo defende a primazia do sujeito ou de sua atividade em relação ao objeto, uma vez que toma a razão, isto é, a capacidade humana de pensar, avaliar e estabelecer relações entre determinados elementos como fonte principal do conhecimento. Dessa forma, por exemplo, a ideia de causa estaria situada na razão e seria a partir dela que se poderia produzir um conhecimento seguro da realidade, daí o “penso, logo existo” de Descartes, um dos fundamentos do racionalismo.

Ambos pressupõem uma separação entre sujeito e objeto, isto é, partem do princípio de que existe uma realidade que independe do ponto de vista do pesquisador e que deve ser por este alcançada, seja tomando como sua via principal de acesso à percepção ou à razão.

Essas reflexões assumem uma importância fundamental ao buscarmos explicitar os modos de se fazer sociologia das formas literárias, no atual estado da “subcomunidade” científica dos sociólogos da literatura, ou dos que se propõem a enxergar essa em dinâmica com o processo social. A sociologia da literatura constitui um dos campos de investigação mais desafiados pela necessidade de se garantir a legitimidade sociológica da análise, principalmente diante do contexto cada vez mais monetarizado da pesquisa<sup>3</sup>, somado ainda às críticas

---

<sup>3</sup> As ciências humanas em geral se apegam cada vez mais à urgência de constituírem um “pensamento útil”, com aplicabilidade evidente. É claro que por trás disso reside não somente o que C. W. Mills muito bem apresentou como uma especialização burocratizante da sociologia, mas também a consagração de um mundo de pensar o mundo social que não abdica de lhe conferir uma finalidade administrativa, estatal ou empresarial para a reflexão. Sintomático de tais posições, são os discursos comuns a agentes do próprio campo sociológico que deslegitimam pesquisas que não possuem uma finalidade e uma utilidade imediatas.



advindas do próprio campo literário. Como separar a análise sociológica da literatura daquela feita pela crítica, ou pela filosofia da arte, ou do simples impressionismo? Tais diálogos repõem, em certa medida, as influências do debate sobre racionalismo e empirismo. É evidente que não são esses os termos das disputas contemporâneas, mas não é possível, por sua vez, compreender a lógica de discussão sobre *quanti* e *quali*, especialmente no campo dos estudos literários, sem refazer parte dos princípios da discussão precedente.

Por outro lado, é instigante indagar se a constituição de técnicas quantitativas ou qualitativas, sob essa designação, não constitui uma tentativa, no campo de investigação em questão, de garantir a legitimidade e a validade dos conhecimentos produzidos perante os espaços formais de produção, reprodução e consumo da ciência, como os departamentos universitários e as agências de fomento à pesquisa. Esses representam espaços institucionais cada vez mais centrais para o entendimento da ciência num contexto de monetarização, burocratização e de racionalização do conhecimento (MILLS, 1972).

Ao que nos parece, o capitalismo financeiro pressiona pela superação da clássica distinção entre mundo do dinheiro e mundo do pensamento, da arte, da cultura. O dinheiro passa a ter uma forma cultural, artística, e a arte, bem como a ciência, assume uma dimensão cada vez mais monetarizada<sup>4</sup>.

Mas antes de simplesmente reduzir a discussão travada no seio dos estudos literários a uma estratégia de sobrevivência científica, é preciso indagar quais os significados e os sentidos sociológicos de cada um dos polos, *quanti* e *quali*, e as formas de apropriação que tais “técnicas” adquirem ao embasarem a problematização e a investigação em sociologia da literatura.

---

<sup>4</sup> As implicações desse processo para o campo da metodologia ainda estão por ser desnudadas. Talvez a retomada da teoria da ideologia se apresente como caminho instigante de repensar as vinculações socioeconômicas da produção científica.

## 2 A literatura: objeto quantitativo ou qualitativo?

Ao nos voltarmos para os manuais de pesquisa social, nos deparamos com definições bastante delimitadas entre os métodos *quali* e *quantitativos*. Em termos descritivos eles se apresentam claramente separados, com uma longa variação de técnicas peculiares a cada um e um conjunto significativo de autores e pesquisas orientados pelos procedimentos típicos de cada abordagem. O campo metodológico já opera, em certa medida, a partir de uma autonomização de cada um dos métodos. O conhecimento aprofundado de cada um exige reconstruções conceituais e institucionais aprofundadas. Abaixo, traçamos sucintamente as definições mais gerais de ambos.

Os métodos quantitativos referem-se a uma pluralidade de técnicas de pesquisa e, sobretudo, de interpretações dos fenômenos sociais que propõe a possibilidade numérica e estatística de apresentação e captação da realidade social, ou a conversão conceitual dessa em dados quantificáveis. Os métodos quantitativos não constituem necessariamente a redução do mundo social a dados, de estruturas e volumes diversos, mas apresentam a codificação generalizável das regularidades sociais em formas estatísticas. Suas principais características definem-se pela busca das causas dos fenômenos sociais, sem interesse pela dimensão subjetiva, e utilizam procedimentos controlados; são orientados à verificação e são hipotético-dedutivos. Além disso, assumem uma realidade estática, almejando a replicação e a generalização de seus resultados (DEMO, 1981; GATTI, 2004). No campo das ciências sociais, a presença de tais metodologias varia conforme a temática em foco. Talvez a principal crítica dirigida a tais métodos diz respeito ao caráter estático e exterior das informações que produz, além da naturalização de muitos dados, tomados como fotografias da realidade, que é vislumbrada, por sua vez, como passível de ser esgotada por meio das linhas de um gráfico.

Partindo de uma definição bastante genérica, poderíamos afirmar que os métodos qualitativos designam as estratégias de investigação social que se pautam pela reconstrução compreensiva e interpretativa do pesquisador. Suas características centrais marcam-se

por uma análise do comportamento humano, do ponto de vista do ator, utilizando a observação; são subjetivos e estão perto dos dados, caracterizando-se ainda por princípios exploratórios, descritivos e indutivos. Os métodos qualitativos são orientados ao processo e assumem uma realidade dinâmica, possuindo uma dimensão não generalizável (DEMO, 1981; SERAPIONI, 2000). É esse último, inclusive, o alvo de maiores críticas a tais métodos, isto é, a frágil representatividade e generalidade dos seus conteúdos. Para os críticos, podemos obter informações muito interessantes por meio de histórias de vida de alguns sujeitos, mas não podemos apreciar em que medida a experiência relatada pode ser compartilhada por outros ou, simplesmente, ser o resultado de circunstâncias casuais (SERAPIONI, 2000). Em síntese, questionam-se os limites de generalização dos resultados obtidos.

A composição desses métodos caminha de forma bastante distanciada em várias disciplinas científicas, conformando inclusive “escolas” de pensamento opostas.

As correntes positivistas e neopositivistas definem como científicas somente as pesquisas baseadas na observação de dados da experiência e que utilizam instrumentos de mensuração sofisticados. Por isso, afirmam que os métodos qualitativos não originam resultados confiáveis. Por outra parte, os teóricos *qualitativistas* sustentam que os *quantitativistas*, na medida que não se colocam no lugar do sujeito, não realizam investigações válidas. [...] Nos últimos vinte anos tem se observado que tanto os teóricos da abordagem quantitativa, como aqueles da abordagem qualitativa dedicaram uma parte consistente de suas análises polemizando contra o outro método (SERAPIONI, 2000, p. 188).

Em consonância com a argumentação que buscamos desenvolver aqui, é preciso reforçar que não há contradição, assim como não há continuidade, entre investigação quantitativa e qualitativa. O paradoxo e a contradição residem na apreensão desses procedimentos

como cisões concretas da própria realidade. Ambas são de natureza metodológica diferente, mas se reportam a realidades sociais de natureza similar. O mundo social não possui uma camada numérica separada de sua dimensão subjetiva. A investigação quantitativa atua em níveis de realidade e tem como objetivo trazer à luz dados, indicadores e tendências observáveis. A investigação qualitativa trabalha com *valores, crenças, representações, hábitos, atitudes e opiniões* (HAGUETTE, 1992).

## **2.1 A qualidade e a quantidade dos estudos sociológicos da literatura: breves notas históricas**

A literatura como dimensão e objeto de análise sociológica não constitui uma situação recente nas ciências sociais. Ela compõe tema de análise para a investigação sociológica desde o século XIX<sup>5</sup>. A sociologia determinista, de cunho biológico ou climático, se ocupou com grande ênfase da explicação das motivações da criação literária. O que propunha era uma causalidade funcional entre condições climáticas ou biológicas e as possibilidades criativas. O método consistia basicamente em ponderar a quantidade de criações literárias a partir das condições exteriores, no sentido mais imediato, concluindo, com raras exceções, que as criações do espírito não se harmonizavam com os climas tropicais, isto é, não europeus. Por trás disso residia, obviamente, uma teoria evolutiva e uma filosofia do desenvolvimento social e cultural, extremamente *etnocêntricas*, não coincidentemente tendo como “local de fala” os países europeus colonialistas e como “local sobre o qual se fala”, as colônias ou ex-domínios (SANTOS, 2006).

É evidente que a inexistência de uma institucionalização do processo de produção sociológica, nesse período, impede a recorrência aos critérios formais e acadêmicos de produção como referência para julgar a “cientificidade” dessas análises, mas é interessante apontar a presença de projetos de explicação sociológica da literatura antes da

---

<sup>5</sup> Evidentemente não nos referimos a uma sociologia instituída no século XIX (o que não simplesmente não existia), mas sim a abordagens que iriam influenciar e compor posteriormente a emergência da sociologia como uma das interpretações do mundo social.

“universitarização” das formas de pensar o mundo social<sup>6</sup>. Ainda nesse contexto, é fundamental recordar que é do campo filosófico que emergem os estudos que almejam relacionar produções literárias e condições sociais, biológicas e climáticas.

O processo posterior de concentração universitária das formas de pensar o mundo social e suas relações passa a demandar cada vez mais a assimilação de códigos de conduta produzidos e reproduzidos no interior de instituições acadêmicas, que passam a ser projetadas como a única forma legítima de “produção de discursos” sobre o social (LEPENIES, 1996).<sup>7</sup>

Para fins heurísticos, poderíamos dividir os diversos trabalhos sobre sociologia da literatura em dois blocos principais, mas de maneira alguma homogêneos. De um lado localizam-se as teorias do reflexo e da mediação, que elegem como núcleo investigativo o conteúdo social, histórico, antropológico etc., da literatura. Aqui, o objetivo é entender como o contexto social em que o texto foi elaborado é incorporado pela criação artística, seja pela forma ou através do conteúdo, indagando a presença de questões políticas, sociais e históricas em determinada obra e na própria estrutura formal desta, ou até mesmo as perspectivas de um autor sobre as situações englobadas nos itens indicados. Nessa posição, a pesquisa poderia, por exemplo, buscar entender como as transformações pelas quais passou a sociedade brasileira nos anos finais da monarquia surgem nos escritos literários, ou ainda indagar as noções pelas quais o romance de um autor indica suas posições ou as de um grupo sobre a ascensão do movimento operário, étnico-racial, feminista etc. Em tal abordagem o método consiste em compreender a estrutura

---

<sup>6</sup> Entre as análises clássicas no século XIX da relação entre literatura e sociedade (tal como concebida então), destaca-se a obra de Mme de Stäel, Taine e no caso brasileiro a obra de Silvio Romero.

<sup>7</sup> É interessante notar como a obra de Marx é deslegitimada por setores da sociologia justamente por não ter sua gênese e reprodução amparada e localizada no interior das modernas burocracias universitárias, tal como as de Weber e Durkheim. Tais posições ignoram que a própria sociologia expressa a sociogênese de disciplina acadêmica e não de uma invenção da reflexão sobre o mundo social. A sociologia é uma forma de institucionalização de uma reflexão, não a criação dessa prática.

narrativa do texto a partir da estrutura social (GOLDMANN, 1967). O texto não opera meramente como ilustração de uma teoria social prévia, mas compõe uma representação literária, linguística e discursiva da própria realidade social. A pesquisa deve, então, explicitar não o poder de espelho do texto, mas suas possibilidades de compor uma compreensão do processo social. Isso deve ser feito a partir de um entendimento dos personagens, dos nomes, dos diálogos e dos locais em que a narrativa se passa e mesmo do papel social que cada integrante da narrativa ocupa.

Ainda nesse nível de reflexão, outra abordagem metodológica (que não deixa de compreender, obviamente, uma teoria sobre a literatura) nos remete a um tipo de “observação participante indireta”, pois o investigador ocupa uma das posições centrais na tríade de realização da literatura: ele é o público que participa não da elaboração, mas da realização social da obra: a crítica, pois esse integra o processo de consagração. Para tal linha de investigação, o sentido da obra não deve ser procurado nos discursos e entrevistas posteriores dos autores, pois esses comportam um grau de intencionalidade e racionalidade que direciona o sentido da interpretação. A investigação deve perguntar pelo sentido contido no texto literário, que é tomado como síntese de pensamento, não que esses sejam verdadeiros ou falsos, mas são construções discursivas elaboradas num contexto delimitado, esteticamente formatados e socialmente demarcados. As técnicas de embasamento metodológico são, nesse caso, essencialmente qualitativas, de análise do discurso, documentos, entrevistas aprofundadas etc. Outra dimensão dessa análise engloba a inserção de categorias tais como gênero, raça e orientação sexual, expondo as representações no texto (AHMAD, 2002).

No outro bloco, mas relativamente articulados a essa posição, localizam-se os estudos que se centram sobre os fatores “exteriores” para entender as disputas que acabam sendo incorporadas pelo conteúdo do texto, isto é, as condições de produção, circulação, o público leitor, a distribuição da obra, as relações entre os autores, os conflitos de poder no campo literário, os processos de consagração social da literatura etc. Nessa linha de abordagem as chamadas leituras

quantitativas possuem uma grande ressonância, mas são articuladas também com as técnicas qualitativas (BOURDIEU, 1996; ESCARPIT, 1969). Tal vertente busca mesclar a investigação do conteúdo da obra com a trajetória biográfica e social dos autores, englobando, por exemplo, sociologia da literatura e dos intelectuais sob a noção de campo literário. A pesquisa, nesse caso, serve-se de levantamentos estatísticos das obras publicadas e dos conteúdos dominantes em determinado período, mapeia o estado do mercado de bens simbólicos, como livrarias, editoras, o público, a posição socioeconômica dos autores bem como seus vínculos familiares. O material empírico para tal abordagem é extremamente amplo, englobando revistas, prefácios e artigos, úteis para uma análise do discurso dos agentes literários; biografias dos autores, fundamentais para a reconstrução de histórias e trajetórias de vida; entrevistas com os próprios autores e com familiares, amigos ou inimigos; estatísticas sobre a quantidade de edições e números de volumes de uma obra, buscando entender a amplitude de sua recepção e as formas dessa; busca de conexões entre a posição dos escritores ou escritoras nos espaços literários e as representações disso em suas obras, tal como a teoria da homologia de Bourdieu, que exige a utilização de biografias, de itinerários e dados que esclareçam a posição dos autores e a presença disso nas obras e nos personagens. Métodos quantitativos e qualitativos se articulam de maneira profunda em tal investigação. Aqui também os recortes de gênero, raça, orientação sexual etc. emergem como dados fundamentais para a compreensão das posições e disposições, as trajetórias dos autores e autoras, correlacionando-os com sua produção discursiva.

É claro que tal distinção possui aspectos excessivamente rígidos e delimitados e tem fins meramente explanatórios. Muitas teorias não poderiam ser enquadradas simplesmente em um ou outro “lado”, pois se constituem conglomerando vários elementos analíticos e elegendo não somente um aspecto como objeto, mas operando uma imbricação entre as interpretações, de forma que conflua deste processo uma perspectiva coerente ao estudo do literário a partir da sociologia.

### 3 Notas finais: a teoria dos campos como possibilidade de síntese metodológica?

O estado atual da sociologia da literatura caracteriza-se pela presença de intensos debates teóricos, que implicam análises e proposições metodológicas variadas. A fim de tecer alguns comentários finais, buscando articular os métodos para compreender a realidade literária, cabe resgatar uma dimensão da obra de Pierre Bourdieu, que representa contemporaneamente uma das referências mais influentes para a sociologia da literatura. Seu método consiste em articular teoria e análise empírica, quantitativo e qualitativo. Por isso, sua investigação da literatura opera referências variadas, que vão do conteúdo do romance à quantidade do público leitor num determinado momento, bem como as posições políticas e estéticas dos agentes literários. Essa dinamização de métodos e teorias demanda um conjunto de rupturas, que se articulam e podem ser melhor compreendidas a partir do conceito de campos sociais, entre eles o literário. Os campos de produção cultural propõem aos que neles estão envolvidos um espaço de possíveis que tende a orientar sua busca, definindo o universo dos problemas, de referências, de marcas intelectuais – todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente para entrar no jogo (BOURDIEU, 2007).

O campo cultural como um espaço de tomadas de posição entre o horizonte de possíveis transcende os agentes singulares, mas neles está inscrito, por meio do *habitus*, e funciona como uma espécie de sistema comum de crenças, que dispõe os criadores situados sempre em relação aos outros. No interior dos estudos literários, a análise dos campos culturais busca superar a oposição entre as leituras internas e externas (formalismo e reflexo) das obras. Bourdieu sugere a superação dessas oposições a partir de uma leitura relacional, que pode ser obtida por meio da compreensão dos agentes culturais no seio de um campo cultural. Nesse contexto, as obras emergem das disputas intrínsecas ao campo, que é configurado, por sua vez, pelas disputas entre os polos dominantes e dominados em busca do estabelecimento.



A análise deve, então, buscar compreender as homologias entre as estruturas das obras e a estrutura do campo literário, assim como da posição que o agente ocupa nesse. As tomadas de posição, por sua vez, dependem da posição que os agentes ocupam na estrutura do campo. Cada agente, portanto, concebe seu projeto criador a partir da percepção das suas possibilidades. Essa proposição opera uma interessante articulação entre qualitativo e quantitativo, por exige a compreensão da dimensão reflexiva e da apreensão das condições objetivas do campo.

As escolhas no âmbito da experimentação formal são ao mesmo tempo estéticas e políticas, pois o campo artístico é homólogo ao campo do poder e as obras de arte internalizam as disputas e conflitos que o permeiam.

Em razão do jogo das homologias entre campo literário e o campo do poder ou campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias é sobredeterminada e muitas das “escolhas” têm dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas (BOURDIEU, 1996, p. 234).

A criação artística é pensada no conjunto das condições sociais que compõe o universo do autor. A dinâmica do campo literário e a sua história é a história da luta entre ortodoxia e heresia, entre os que defendem a tradição, pois já ocupam determinadas posições vantajosas, e aqueles que querem inovar para garantir um espaço para si. A criação literária não pode ser enxergada como uma atividade “pura”, elaborada sob uma neutralidade em relação ao social. O indivíduo criador é um ser englobado pelas estruturas do campo. Este irá conformar um *habitus*, um discurso específico, distintivo para seus praticantes. O *habitus* organiza e dá sentido às ações dos agentes, ele é ao mesmo tempo uma estrutura estruturante (*modus operandi*) e uma estrutura estruturada, isto é, ao mesmo tempo em que organiza as práticas e as percepções das práticas, é também produto da incorporação da divisão em classes sociais (FACINA, 2004).

O conceito de campo é fundamental para a sociologia da literatura de Bourdieu. O campo estrutura as práticas sociais dos autores,

isto é, seus participantes se engajam em relações recíprocas. Resgatemos Bourdieu para sintetizar o conceito:

(...) espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (...). Há *leis gerais dos campos*: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes (BOURDIEU, 1983, p. 89, grifos do autor).

Ao investigar a literatura partindo do conceito de campo, Bourdieu busca compor uma investigação que anule a ideia de um sujeito criador autônomo, que se mobilize livremente sem qualquer imobilidade imposta pelas condições sociais. No campo, o que existe é um espaço de forças que molda a capacidade de ação e de decisão de quem dele participa. A tarefa da sociologia da literatura consiste em compreender os conflitos, os movimentos e a trajetória dos autores no interior do campo literário sempre destacando a relação deste com o econômico e o político.

Trata-se, sobretudo, de descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor deste feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico como o lugar que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista (BOURDIEU, 1989, p. 289).

Seu principal estudo sociológico da literatura foi *As Regras da Arte* (1996). Nesse livro, o autor partirá para uma delimitação do campo literário a partir do estudo da situação francesa no final do século XIX. Observando o universo social dos artistas, Bourdieu delimita três posições centrais assumidas no campo literário: os defensores da arte social, isto é, que denunciava as condições sociais do período; os defensores da arte pela arte, concentrados nas questões da linguagem;

por fim, os autores preocupados exclusivamente com o retorno financeiro de suas produções (BOURDIEU, 1996). A partir de então, o autor irá demonstrar como a tomada de posição de cada “vertente” relacionava-se diretamente com as inserções de classe de cada autor. As condições sociais distintas produzem nos sujeitos disposições diferentes, um *habitus* de classe. Todas essas tomadas de posição dos artistas surgem na própria estrutura da obra. As condições do autor encontram paralelo no conteúdo do texto. Explicitar o paralelismo entre a estrutura da obra e a que envolve o seu autor compõe o objetivo da sociologia da literatura.

Em Bourdieu a pesquisa sociológica da literatura serve-se não somente do estudo dos romances dos autores abordados, mas também de cartas, manuscritos, ensaios, crônicas, entre outros. Sua sociologia da literatura direciona-se para uma ampliação dos objetos de análise, vislumbrando o conteúdo social na literatura a partir de uma combinação das mais diversas formas e gêneros. Em *As Regras da Arte*, o entendimento do campo literário, a partir da sociologia, engloba o entendimento das trajetórias sociais dos autores e as condições pelas quais se deu o processo de consolidação no espaço literário. O estudo direciona-se tanto para a percepção do social no conteúdo dos diversos textos, não só romances, como para a delimitação do local ocupado por cada autor no universo literário e político.

Dito de outra forma, a análise dos campos culturais deve conceber que o processo de autonomização implica numa dependência cada vez maior do que se produz no campo à própria história do campo. Isso, porém, não reatualiza o formalismo, pois é preciso compreender, então, as condições sociais que permitiram a autonomia do campo, que permitiram a constituição de leituras formalistas, o que implica novamente a mobilização e dinamização de instrumentos qualitativos e quantitativos. A compreensão dos agentes demanda a compreensão de suas disposições e trajetórias. A trajetória (não é a biografia) compreende a série de posições ocupadas pelo agente no decorrer de estados sucessivos do campo cultural. Só relacionamente se compreende o sentido dessas posições. A relação entre os agentes no

campo, seus *habitus*, se objetivam em sua trajetória e em suas obras, quantitativa e qualitativamente apreensíveis.

E, nesse sentido, que nos parece possível no campo da sociologia da literatura a superação do binarismo entre métodos quantitativos e qualitativos. É evidente que é o “objeto” que se deseja compreender que define a metodologia mais adequada. A sociologia da literatura pode ser feita apenas qualitativamente e, em alguns casos, quantitativamente. O desafio é superar as separações formais como separações do próprio mundo social. Em nosso entender, a própria sociologia da literatura é apenas uma formalização teórica e não uma cisão da realidade. Essa sim é plural e variada, o que não implica em afirmar que não deva ser compreendida de forma geral, em uma totalidade. Compreensão essa que pode ser bem mais plena e complexa a partir da superação dos antagonismos formais da ciência, que se transmutam em antagonismos sociais e políticos, como tentamos demonstrar sucintamente no presente artigo.

### **Abstract**



Contemporary sociology focus part of its discussions on the legitimacy of knowledge produced by *qualitative* and *quantitative* methods, sometimes presented in a binary form. Depending on the position held by the contender, the closer the process of production of a certain body of knowledge is from one or the other of these poles, the more valid it is. In this article, we examine some studies in sociology of literature which utilize different methods of analysis, aiming to understand the place of those studies within “*quanti*” *versus* “*quali*” duality. Our main purpose is to discuss the possibilities and limits of such opposition in the field of literary research.

**Key-words:** Literature – methodology – sociology – social theory.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- AHMAD, Aijaz. *Linbagens do presente – ensaios*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. (et al). *O ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. Petrópolis: Vozes, 2004
- \_\_\_\_\_. *Razões práticas*. 8. ed. Campinas: Papirus, 2007.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- DAL RASSO, S. *Construção de projetos de pesquisa em sociologia*. Brasília: Departamento de Sociologia (Cadernos), 2006.
- DEMO, Pedro. *Metodologia científica em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1981.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- ESCARPIT, Robert. *Sociologia da literatura*. São Paulo: Arcádia, 1969.
- FACINA, Adriana. *Literatura & sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- GATTI, Bernardete A. Estudos quantitativos em educação. In: *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 30, n. 1, 2004.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- HAGUETTE, Teresa M. F. *Metodologias qualitativas na sociologia*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma – teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz Terra, 1976.

- LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MILLS, C. Wright. *A imaginação sociológica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. São Paulo: Edusp, 1975.
- SANTOS, Robson. *Literatura em fragmentos: política, cultura e sociedade nos contos e crônicas de Graciliano Ramos*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2006.
- SERAPIONI, Mauro. Métodos qualitativos e quantitativos na pesquisa social em saúde: algumas estratégias para a integração. In: *Ciênc. saúde coletiva*, v. 5 n. 1 Rio de Janeiro, 2000.
- ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Palavras-Chave* [um vocabulário de cultura e sociedade]. Boitempo Editorial: São Paulo, 2007.



## OS TENTÁCULOS DA MEMÓRIA NA REPRESENTAÇÃO DA CIDADE EM *TÁ PRONTO SEU LOBO?* DE PAULO MACHADO

*Silvana Maria Pantoja dos Santos\**

### **Resumo**

Objetiva-se com este trabalho analisar os poemas de *Tá pronto, seu lobo?* do poeta piauiense Paulo Machado, na perspectiva de pensar a cidade como espaço de memória individual e coletiva, em face do crescimento acelerado do contexto urbano, que contribui para que o espaço citadino sofra constantes mutações. Assim, a cidade é uma realidade física e ao mesmo tempo histórica e simbólica, percebida e representada pelos sujeitos urbanos que constroem, ao longo dos tempos, as memórias de suas experiências.

**Palavras-chave:** Cidade – história – memória.

---

\* Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Mestra em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Professora efetiva na Universidade Estadual do Piauí – UESPI e Professora convidada do Centro de Estudos Superiores de Timon – CESTI/UEMA. Integra o grupo de pesquisa INTERLIT da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, atuando como pesquisadora em linhas que envolvem o tempo, cidade, história e memória. E-mail: silvanapantoja@terra.com.br.

A relação entre cidade e memória tornou-se, nos últimos tempos, motivo de interesse de diferentes áreas do conhecimento, em face da possibilidade de desaparecimento de referências pessoal e social, ante a efêmera situação dos tempos atuais, em que a regra é a rapidez e tudo parece descartável.

Pensar a cidade é associá-la, de imediato, à sua concretude: a construções arquitetônicas antigas e modernas que, na conjuntura, permite a configuração de sua totalidade. No entanto, analisar o aspecto citadino na literatura, sobretudo, no texto poético, é dar à cidade um relevante significado em função da carga subjetiva que a norteia. Vale ressaltar, ainda, que a representação da cidade na literatura é sempre um desafio porque é preciso dialogar com outras áreas do conhecimento, como a história, arquitetura, urbanismo, isso significa caminhar em terrenos um tanto desafiadores, porém, faz-se necessário um breve passeio por esse bosque de múltiplas veredas.

O século XX, tatuado pela marca da modernidade, levou a sociedade a legitimar novas formas de urbanização. Com isso, celebrou-se a chegada do progresso e com ele a ideia de que a “terra prometida era o futuro”, no dizer de Octavio Paz. Nesse ínterim, surgiu também a consciência de ruptura com a tradição, passando-se a criar oposições entre moderno/arcaico, sendo que a nova ordem que se impunha na organização social era a recusa ao passado e, quanto à organização espacial, eram as transformações urbanas. A vida na cidade era símbolo de desenvolvimento em detrimento da vida campestre, sinônimo de atraso. Foi nesse contexto de mudança, inspirada na efervescência francesa em torno do “novo”, que a paisagem das capitais e até mesmo das cidades interioranas começou a se modificar.

Dessa forma, o crescimento acelerado das cidades foi eliminando as marcas das referências e, no lugar, as marcas passaram a ser as da vida urbana, tendo o progresso como palavra de ordem. Diante do novo cenário, a sociedade legitima novas formas de convivência com o espaço citadino, as quais parecem estar levando as pessoas a um confinamento cada vez maior. Com isso, tem-se deixado de lado todo um patrimônio pessoal e social onde se registram histórias de vida e de convivência com os fatos urbanos. É da relação entre o homem e a



cidade, que testemunha vivências e proporciona sentimentos de identificação a seus habitantes que este trabalho se configura. Pretende-se, ainda, decifrar no texto poético as mutações citadinas e as diferentes relações que a população estabelece com a nova ordem espacial que se impõe. Para tanto, considera-se a poética de *Tá pronto, seu lobo?* do teresinense Paulo Machado, uma obra que traduz muito bem a força dessa relação.

Segundo Otavio Paz (1982) a poesia tem o poder de converter a “palavra e o som em imagens”. Ainda, que o poeta “é servo da linguagem, qualquer que esta seja, transcende-a”. Portanto, essa investigação vai se fixar em pontos preponderantes: a cidade (espaço de imagens), a memória (espaço de vivências) e a linguagem poética (espaço de registros).

É importante ressaltar que na conjuntura da cidade, qualquer elemento pode desencadear um sentimento particular pela relação de familiaridade, quer seja uma construção arquitetônica histórica ou um lugar estigmatizado. Lucrecia D’Alessio Ferreira (1988, p. 58) define contexto urbano como “ruas, avenidas, construções, etc., marcas referenciais que ocupam espaço nas lembranças que conservamos de nossas experiências particulares”. Desse modo, alguns espaços passam a ter valor afetivo e deixam cicatrizes na memória: a casa de número 1193 na Senador Pacheco em Herança; Clube dos Diários, Mercado Central, Rua Paissandu, Bar Carnaúba em post card 57/77 são bens que passam a ter relevância em *Tá pronto, seu lobo?* por fazerem parte da convivência cotidiana no espaço citadino.

Calvino (1999, p. 14-15) enfatiza que “a cidade guarda segredos como as linhas das mãos, escritos nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas [...] nos mastros das bandeiras, segmento riscado por arranhões[...]”. Calvino deixa claro que não se pode falar da verdadeira essência da cidade sem pontuar as referências, dessa forma, só é possível falar da cidade, não qualquer cidade, mas a que estimamos, a que temos como abrigo, sentindo-a.

*Tá pronto, seu lobo?* mostra-se instigante a partir do título. No prefácio da 2ª edição, Airton Sampaio diz que o poeta canta sua cidade natal com a mesma “paixão dos autênticos amantes”, no entanto,

distancia-se da visão nostálgica dos que a enaltecem como “cidade-verde”, “cidade-menina”, “hospitaleira-cidade”. Airton Sampaio acrescenta que o poeta foge dos clichês e, paradoxalmente, metaforiza Teresina como uma grande “lobo no cio”, “ancoradouro de fúrias invisíveis”. Acrescento para Teresina, em *Tá pronto, seu lobo?* uma outra metáfora: a de uma serpente em convulsão que vai devorando a todos num ritmo frenético. Veremos com isso que estes empréstimos vão ao encontro da visão de Barros (2007) ao comparar as cidades com organismos vivos que “modificam seus traços” para abrigar seus habitantes alterando, assim, o planejamento original.

Pertencente à geração Pós-69, Paulo Machado é testemunho de uma Teresina que se transmuta para atender aos anseios da modernidade. Eis, então, a relevância de uma voz poética como representante de outras vozes, sedentas de referências, uma vez que estamos interligados por valores culturais e históricos. A obra inicia-se com um longo poema intitulado “post card 57/77”. O poema estrutura-se em dez pares de tercetos, os quais fazem um contraponto entre a cidade de Teresina da década de 50 e da década de 70. O que dizer dos cartões-postais? São imagens embelezadas de pontos específicos da cidade que servem para ser apreciadas pelo olhar de fora. Assim, intenta um olhar que apreende a cidade não na totalidade que a simboliza, mas em fragmentos. Em “post card” tem-se um cartão-postal invertido, uma vez que o poeta, em forma de *flashes*, faz recortes da cidade, rememorando práticas longínguas, comuns à população em locais específicos da cidade que se modificaram ao longo de 20 anos.

*Na praça marechal deodoro*

*às nove horas falavam*

*da udn e do american-can*

*na praça marechal deodoro*

*às nove horas há velhos com suas memórias*

*recompondo o tempo (post card, p. 23)*

No plano sócio-espacial, o sujeito poético caminha no passado e no presente, no entanto, estabelece, com isso, uma superposição temporal. O olhar desse sujeito voltado para o presente faz retroceder e trazer à tona reminiscências do passado, já que o tempo modifica as paisagens, bem como, os interesses, só que a memória consegue repor tudo no mesmo lugar. Veja-se mais uma vez o espaço da praça:

*Quinta-feira era dia de matar o tempo  
Na praça pedro segundo enquanto os sapos  
Copulavam nos lajedos do tanque*

*Quinta-feira é um dia qualquer  
E na praça pedro segundo a mudança notável  
É a da posição da estátua que parece sorrir (post card, p. 23)*

No desenho da cidade, a praça representava o espaço de convivência cotidiana, local de se “jogar conversa fora” e de encontros amorosos. A praça continha e expressava o melhor de cada geração. A praça resiste, mas perde a essência. O contexto atual levou o espaço da praça a se transformar em um espaço esvaziado. Em algumas delas, ainda se observam idosos “com suas memórias/recompondo o tempo”; em outras, há transformação em simples espaço de realizações de eventos; no mais, são locais de marginalização.

Na pressa da vida cotidiana, passa-se rapidamente pelas praças sem tempo para se apreciar os contornos de um banco, os detalhes das grades que as protegem, um jardim em flor. Com isso, altera a relação entre os indivíduos e o espaços de afetividade.

O poema “post card” ainda nos remete ao processo de fragmentação da própria cidade, visto que a modernização impõe que a cidade se dilate. Desse modo, são destruídas as referências do sujeito na urbe: de um lado, novos traços urbanos surgem, com implicância no redesenho da cidade; de outro, novos perfis da população, com interesses distintos de outras épocas, provocando o desaparecimento ou o deslocamento de pessoas e estabelecimentos comerciais para áreas diversas. Assim, uma rua famosa por seus prostíbulos, transforma-se gradativamente em espaço comerciais: a

Paissandu, que outrora abrigava bêbados “que pregavam a subversão” e os “boleros esquentavam as entranhas da noite” (p. 23/24) altera-se, e “a frieza da noite vence o calor dos boleros”(p. 24). De forma semelhante, não há mais espaço para um “louco Jaime” fazer “ponto no cruzamento da barroso com a senador Pacheco” (p. 23), menos ainda para Madalena mendigar nas “calçadas da simplício mendes”(p. 24).

Ressalta-se que essa fragmentação registrada na paisagem social nos instiga a refletir sobre o problema da segregação. O bairro da elite, constituído de grandes prédios fica localizado na área nobre da cidade, enquanto o bairro proletário, na periferia. Há casos em que a fronteira pode ser “uma esquina, uma ponte, uma imagem, ou nem sempre se colocar de maneira muito precisa. (BARROS, 2007, p. 75). Dessa forma, cada cidadão conhece o seu lugar e, frequentar o espaço que não lhe pertence é se sentir um estrangeiro.

Rolnik (1995, p. 41) detalha com coerência essa delimitação territorial: “Não se vê vitrinas de mármore, aço escovado e néon na periferia, nem lama ou falta d’água no Leblon (Rio), Savassi (Belo Horizonte) ou Boa Viagem (Recife)”. O pensamento de Rolnik vai ao encontro do de Barros (2007, p. 75) ao afirmar que

Há cidades e concepções urbanísticas onde se separam explicitamente as funções sociais: o centro de negócio, o distrito industrial, o bairro boêmio, a zona meretrícia, os grandes jardins, e finalmente as zonas residenciais – estas mesmas separadas claramente uma das outras conforme o seu tipo de habitantes. Neste último caso, o critério de separação pode ser as categorias sociais, as necessidades profissionais, as etnias, ou até o predomínio desta ou daquela faixa etária.

Importante notar que a própria sociedade, produtora da separação, é responsável pelo conflito social, visto que separar significa colocar à margem da sociedade que, estigmatizada, poderá revoltar-se. A cidade dividida tem contrastes entre território de poder e território popular. Enquanto as muralhas nos primórdios protegiam os habitantes de possíveis invasores, hoje são substituídas por muralhas invisíveis

que delimitam e segregam os seres humanos. E a cidade segue, cada vez mais tentacular e desigual.

Calvino (1999, p. 86) diz que “aos habitantes da cidade o olhar logo se desbota, apagam-se os detalhes”. É como se multidões examinassem da janela “páginas em branco” exceto quando “pegas de surpresa”. De fato, as pessoas estão habituadas a caminhar olhando sempre para baixo, numa postura depressiva, na qual o olhar se torna limitado. Não há tempo para se apreciar o esplendor da fachada de um prédio antigo, dos contornos de suas portas, de um monumento, muito menos de se refletir sobre as mudanças de interesses a determinados espaços citadinos.

Barros (2007, p. 40) nos fala da renovação nos estudos da cidade, pioneiro com Roland Barthes, no que se refere à visualização dos espaços citadinos como um texto, onde

o seu leitor privilegiado seria o habitante (ou o visitante) que se desloca através da cidade – seja nas atividades cotidianas para o caso do habitante já estabelecido, seja nas atividades excepcionais, para o caso dos turistas e também do habitante que se desloca para um espaço que lhe é pouco habitual no interior de sua própria cidade.

Mas essa perspicácia do olhar não é comum a todos. A imagem, para quem sabe captá-la, faz sonhar, já dizia Bachelard. Daí a importância de se destacar o olhar de Paulo Machado: atento, pertinente, é capaz de ver pela primeira vez o que, de tão visto, ninguém percebe. Para o poeta, diz Baudelaire citado por Benjamim (1989), “tudo está aberto e disponível: se alguns espaços parecem fechados é porque aos seus olhos não valem a pena ser inspecionados”. O poético é, então, a percepção de alguma coisa além do cotidiano.

Através do olhar perceptível, de cortes rápidos, distanciamentos e aproximações, Paulo Machado vai registrando pessoas, sensações subjetivas e cenas familiares da cidade que desbotaram ou transmutaram ao longo dos tempos. Como o olhar atento sobre a realidade, consegue romper com a homogeneidade da visão cotidiana que cria uma neblina

sobre as cenas repetidas na experiência do dia a dia, uma vez que as ações habituais tornam-se automáticas.

*nas tertúlias no clube dos diários  
uma geração embarcava no marasmo  
esquecendo tudo o mais*

*não há tertúlias no clube dos diários  
as baratas medrosas saem das bocas-de-lobo  
admiram os caixotes de cerveja empilhados e fogem*

A cidade de Teresina passa a ser um grande texto transmutado em poemas. O movimento do olhar que o sujeito poético lança sobre o espaço urbano é de um folhear as páginas inscritas no presente, destacando cenas corriqueiras da urbe em movimento para conectá-las a um passado paradoxal: de morosidade em que “nos canteiros da avenida frei serafim/os cupins construía suas casas/fiando estranha quietude” (p. 24). Vemos com isso que a cidade da década de 50 evocada pelo sujeito poético parecia ter repouso absoluto.

Por outro lado, a noção de temporalidade é medida de acordo com a velocidade metaforizada em cada coisa: o trabalho silencioso dos cupins e o sol “roendo o marrom” (p. 24) do horizonte ao entardecer, contrapõem-se à “fúria dos táxis, imponentes/ rabos-de-peixe, comendo neblina” (p. 43) e a voracidade das avenidas principais da cidade. O tempo passado/presente se amontoa, gerando consonância na elaboração poética, reforçando, assim, a ideia de que o tempo subjetivo de Bergson faz reviver e guardar o passado na memória. Este é o tempo que revisita os marcos do nosso tempo biográfico, das nossas experiências vividas na urbe e da nossa afetividade a determinados espaços citadinos.

O olhar de Paulo Machado lembra o *flanêur* de Baudelaire. O poeta de *Tá pronto, seu lobo?* comporta-se como um passeador que observa o burburinho das ruas, a movência dos carros, os rumores nos bares e sente que “a cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado (CALVINO, 1999, p. 40), essa forma, demonstra um pouco do *spleen* baudelairiano,

uma vez que o movimento da cidade no presente é o oposto da serenidade da vivência no passado. E o poeta parisiense acrescenta: “de uma cidade a história/depressa muda mais que um coração infiel” (Baudelaire citado por BENJAMIM, 1989, p. 81).

Interessante observar que o olhar machadino está pouco entremeadado de vivências pessoais. Em geral, percebe-se a focalização de espaços públicos: Avenidas Frei Serafim, Miguel Rosa; Ruas Simplício Mendes, Barroso, Paisandu; Bares Carnaúda, do Ernesto, mercado, clube, etc., o que nos remete a uma ressignificação da memória coletiva. Em meio a uma possível multidão sem rosto, o poeta deixa marcas no texto de uma população marginalizada: prostitutas, bêbados, “subversivos”, mendigos. Dessa forma, é importante que se considere a “cidade subjetiva”, tomada de empréstimo a expressão de Guatarri. Para ele, a cidade deve ser considerada menos em seus aspectos arquitetônicos do que no seu aspecto de existência humana. Assim, diante da cidade que se desumaniza, no dizer do poeta Cineas Santos sobre o livro *Tá pronto, seu lobo?*, a voz poética surge como porta-voz de tipos humanos que clamam por reconhecimento.

Por outro lado, a poética machadina registra na paisagem social o problema da segregação. Os próprios habitantes são responsáveis pela superposição espacial.

No contexto atual tem-se um cenário repleto de implicações sociais, consequência do ritmo da modernidade no qual, vinte anos, constitui-se de um tempo significativo para as mutações. O ritmo frenético das pessoas, a agitação comercial, contribuem para a cidade ter a sua lógica: a voracidade. Nos poemas cotidiano 1 e cotidiano 2 há marcas da pressa citadina. Em cotidiano 2 os homens “estão desertos e frios”. As pessoas tornaram-se isoladas, sozinhas em meio à multidão, como consequência, esvaziavam-se as relações.

*Vorazes os autos roíam a paisagem  
no segundo quarteirão da frei serafim  
um corpo, caído  
rosto no asfalto,  
estranha carícia.*

*No ângulo esquerdo da boca,  
Um filete vermelho,  
As mãos vazias pareciam querer o longe,  
Gesto breve à sombra das figueiras,  
Ausência doída.*

*Um homem morto,  
Na avenida principal da cidade,  
Sem uma revolta.  
Silencioso, um homem,  
Descartando enganos. (cotidiano 1, p. 35)*

O ritmo de vida atual nos conduz a um futuro até então desconhecido, onde a regra é a rapidez e a vida parece descartável. Como afirma Oliveira (2002, p. 30), no espaço da cidade “instauram-se possibilidades de ação pela presença dos atores sociais e pelo registro dessa presença dramatizada em espetáculo”. A violência no trânsito é um dos “espetáculos” dessa vivência em sociedade. Acrescente-se a isso o caos de congestionamentos provocados por acidentes ou problemas nos semáforos.

*No cruzamento da barroso com a senador Pacheco  
há um sinal que raro encrenca  
encrenca desafiando a rotina (post card 57/77, p. 23)*

Compreender o contexto urbano é também pensar nas marcas que se constituem de elementos primários. Para Rossi (2000), tais elementos constituem-se de espaços representativos que desafiam o tempo e, uma vez consolidados, passam a fazer parte do imaginário dos habitantes da cidade. O que dizer, então, do rio na conjuntura da cidade? Paulo Machado nos dá a resposta.

*o rio da minha cidade guarda em suas entranhas  
o orgulho do homem sozinho*

[...]



*vivê-lo, petrificá-lo nas retinas  
esquecê-lo, jamais. (O rio, p. 41/42)*

O poeta tira o rio do anonimato e, reportando-se a ele com um carinho peculiar, faz vir à tona a relação de cumplicidade que o rio estabelece com os seus habitantes. Da mesma forma que o Tejo age sobre Fernando Pessoa, o Tietê sobre Mário de Andrade e o Anil sobre Gullar, o rio de Paulo Machado “não pede adjetivos/ principalmente recusa os que o tornam abstrato (p. 41).

Por outro lado, o rio simboliza a perda materializada nas águas que escorrem constantemente. A viagem sem destino e sem retorno que arrasta sonhos e fantasias de um imaginário coletivo em direção a um grande vácuo. O rio que passa não tem origem nem fim, já que está ligado à ideia de deslizamento, no entanto a memória é capaz de apreender o seu trajeto.

Povoada de sons, a memória busca as vozes do passado, todo um mundo que o tempo tornou distante. Pode-se recordar um fato forçando a mente de forma intencional para que ele venha à tona ou então passar, por exemplo, pelas ruas de uma cidade que serviu de abrigo no passado, apelando para a percepção. Com certeza reviveremos determinados acontecimentos de outrora. Por outro lado, o passado pode manifestar-se instantaneamente. Como a experiência da *madelaine* de Proust, que o fez sentir-se criança por alguns instantes. No poema “Herança”, a memória individual é suscitada a partir de um elemento citadino: a Rua Senador Pacheco, mais especificamente o nº 1193. A partir daí, um mundo de vivências passadas foi acionado: os primos em volta da mesa, o tio a tossir “arranhando um estranho silêncio”, o avô na sala, o quintal povoado de sonhos, enfim, a tradição secular. Um mundo que “arrebenta em verso”, cicatrizes não esquecidas.

*No fim do corredor  
Que muito se assemelha  
Ao gesto acanhado dos meninos  
Com suas canecas, à espera das cabras (Herança, p. 39)*

A casa a qual se reporta o sujeito poético já não existe tal qual fora vivenciada na infância. Para justificar a ausência do rumor familiar nada melhor que a metáfora do “lodo” característico de impregnação em espaços abandonados e, se não está visível nos muros, é porque no verão ele se dissolve.

A casa aparece fundida no indivíduo e o corredor “que não liga mais” os cômodos se encarrega de (re) ligá-lo durante uma vida inteira. Rilke, citado por Bachelard (1978, p. 71), fala da afetiva relação do homem com o espaço da casa.

Não tornei mais a ver no decorrer do tempo essa estranha morada. Tal como a encontro em minha lembrança de revelação infantil, ela não é uma construção: está fundida e repartida em mim, aqui um cômodo, acolá outro cômodo e um fundo de corredor que não liga mais esses dois cômodos, mas está conservado em mim como um fragmento.

Drummond, a sua maneira, em *O peso de uma casa*, conhece muito bem a função que a casa exerce sobre o indivíduo. Ao vasculhar os cômodos, o sujeito poético tem consciência que tais lugares são inatingíveis porque agora só sobrevivem no seu interior

*Perco-me a visitar a clausura dos quartos  
e neles entrevejo escorrer de lagartos,  
formas acidentais de uma angústia infantil  
a estruturar-se logo em castelo febril.  
Sou eu só a portar o **peso dessa casa** (grifo nosso)  
Que afinal não é mais que sepultura rasa.*

O espaço da casa é povoado de afeto e passa a ter uma comunicação silenciosa com os seus donos: um corredor, um arranhão no piso, uma mancha ou buraco na parede, a posição dos móveis encaixados perfeitamente a um canto, enfim, tudo passa a ter uma característica específica, como se personalizado e personificado pelos diálogos que estabelece com os moradores, desencadeando um processo

de identificação, logo, a casa configura-se como um prolongamento do ser. A casa da infância, assim como a cidade, tem uma força de atração que conduz os indivíduos para seus compartimentos, devido à noção de proteção que sugere. As imagens em *Tá pronto, seu lobo?* proliferam-se em espaços de aprisionamento. É o sujeito poético se reportando ao longe à casa familiar, à cidade, podendo ser comparado a um indivíduo que observa uma paisagem do alto, como numa aeronave e, diante de uma visão panorâmica, fotografasse os ambientes acolhedores.

*uma rua torta que se prolonga  
à névoa da infância perdida  
pés descalços, camisa aberta ao vento,  
cacos de vidro na carne.  
as torres da igreja do amparo,  
imponentes, dialogavam em monossílabos.  
e o céu era azul simplesmente.*

(fragmento, p. 45)

No ato de rememorar surge um problema: a impossibilidade de revolver e religar o passado ao presente tal qual fora vivenciado, já que a memória faz perceber imagens de outrora entremeadas de reflexões e de juízos de valores pelo sujeito adulto, mas as vozes da primeira infância são “sombras de vozes claras” como assegura Gullar em *Poema Sujo*, já que as reminiscências dessa fase da vida conseguem se manter intactas na alma sem se deixar impregnar com o presente. A “rua torta”, a liberdade da infância foram levadas em direção a um grande vácuo pela irreversibilidade do tempo, resultando em fraturas na carne, no entanto, manter-se-ão intactas na alma do menino que fora.

Diante de tudo isso, o planejamento da cidade associado a irreversibilidade do tempo podem arrasar a casa primordial, mudar o cursos das ruas [...] mas como destruir os vínculos com que os homens se ligam a eles? [...] a rebeldia da memória as repõe em seu lugar certo” (ECLÉA BOSSI, 1994, p. 452). Naturalmente, a rebeldia machadina não pode impedir a diferenciação da cidade em função da modernidade,

muito menos fazer revolver as águas do seu rio, mas a resistência poética pode impedir a perda das referências do indivíduo na cidade.

A cidade de outrora é, então, uma referência pessoal e social em *Tá pronto, seu lobo?*. A rua da casa familiar, as torres da igreja que “dialogam em monossílabo” em um tempo que se arrasta lentamente, a infância de “pés descalços”. O sentido dado a ela possibilita a construção da identidade do sujeito.

Bachelard (1993, p. 24) nos diz que “é preciso dizer como habitamos[...] como enraizamos dia a dia num canto do mundo”. Consideramos “habitar” no sentido literal, de morar numa cidade, fazer parte dos seus contornos, dos seus esconderijos. Paulo Machado reconhece o ímã que a cidade de Teresina exerce sobre ele. Reconhece, também, a relação de identidade entre eles, que se transmuta nos outros.

Refletindo ainda sobre a relação homem/cidade, recorreremos mais uma vez a Bachelard (1993). Segundo ele, “o pássaro tem com o ninho uma relação muito forte, eu diria laços de vida/morte, já que o ninho é sua “cálida e doce morada”. Se o pássaro faz o ninho aparentemente em ambiente frágil, é porque tem o instinto de confiança. O pássaro necessita constantemente voltar para casa, assim o homem à sua cidade. É um desejo enigmático que move, como ímã, e se manifesta no imaginário de cada ser.

Elias Canetti citado por Lúcia Leitão (1998, p. 59) aponta a força de atração que a cidade exerce sobre a mãe, quando relata a necessidade de retornar a Viena, depois de um longo período ausente daquela cidade.

Havia muitos motivos para voltar a Viena, mas o principal era a própria Viena. Ouvíamos falar que a situação lá era muito difícil. Além de todos os motivos particulares, sentia uma espécie de obrigação de verificar por si mesma como as coisas estavam [...] ela se sentia responsável, quase culpada por Viena [...] a ideia de que Viena pudesse ficar completamente arruinada lhe era insuportável.

Canetti reconhece que há uma relação de identificação entre a mãe e a cidade de Viena, ao ponto dela se sentir responsável pela

deterioração da cidade. Não suportar as ruínas ou as transformações sugere angústia àqueles que têm a cidade natal como abrigo e acolhimento.

Dessa forma, a cidade, enquanto organização social, ultrapassa os limites de pedra e cal, da objetividade. Constitui-se de um “bem querer”, de estimar os seus contornos, de valorizar locais que acolhem e se transformam em referências. Assim, temos em *Tá pronto, seu lobo?* um EU que transita entre o passado (vinte anos) e o presente (realidade); entre o perene (recordação) e o efêmero (realidade); entre o tempo (anos/dias) e o espaço (Teresina) e, a partir daí, reconstrói vivências na cidade e cotidianos da urbe sob o impulso das reminiscências e a habita como “refúgio absoluto” contra as mutações sofridas por ela em decorrência do progresso.

### **Abstract**

The reminiscences that the human being has can be, among other things, deriving from the physical contact and from the impressions with the space he / she inhabits. Allied to the relationship that man establishes with the city, the remembrances become representative when they work as a link between the subject who remembers and the other members of the community to which he belongs. Thus, this work aims to analyze the poems of *Tá pronto seu lobo?* of the Piauiense Paulo Machado, in the perspective of thinking the city as a space of individual and social memory. The urban memory contributes to the conservation of references, in front of the inevitable mutations of the city space, caused by human action and by the relentless time corrosion. Thus, the city is a physical as well a historical and symbolic reality, noticed and represented by the urban subjects who construct, through time, the memories of their experiences.

**Key-words:** City – history – memory.

## Referências



- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, José D'Assunção. *Cidade e história*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa; BATISTA, Hermerson Alves. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CALVINO, *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHEVALIER, Jean; CHEEBRANT, Alain, at.al. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.
- LEMOS, Carlos A. C. *O que é patrimônio histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MACHADO, Paulo. *Tá pronto, seu lobo?* 2. ed. Teresina: Corisco.
- PAZ, Otavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SANTOS, Lúcia Leitão. *Os movimentos desejanter da cidade: uma investigação sobre processos inconscientes na arquitetura da cidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1998.

## NORMAS PARA COLABORADORES

**Letras em Revista** aceita colaboração de trabalhos originais e inéditos, sob a forma de artigo, que deverão ser submetidos à apreciação de seu Conselho Editorial.

Os textos deverão seguir estas características:

- 1- Digitados em *Word* para *Windows* fonte *Times New Roman*, corpo 12, com entrelinhamento simples e páginas *não* numeradas;
- 2- A extensão dos textos deverá ser de 10 (dez) a 15 (quinze) páginas;
- 3- Os artigos deverão ser iniciados por um resumo em português e inglês, digitado em corpo 10, contendo de 5 a 10 linhas e, pelo menos, 3 palavras-chave;
- 4- Uma biografia acadêmica do autor em 5 linhas, digitada em corpo 10, com endereço eletrônico;
- 5- **Letras em Revista** reserva-se o direito de elaborar modificações que se façam necessárias quanto à correção gramatical, à montagem técnica dos originais e as adaptações ao projeto visual da publicação;
- 6- As notas de rodapé, no final da página, deverão se restringir a comentários estritamente necessários ao desenvolvimento da exposição, e não para citações bibliográficas;
- 7- As referências bibliográficas devem ser colocadas em seguida ao artigo, em corpo 10, de acordo com o padrão científico internacional vigente;
- 8- Os textos deverão seguir as normas adotadas pela ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas);
- 9- Os textos apresentados serão submetidos à apreciação do Conselho Editorial, que poderá aceitá-los para publicação, recusá-los ou sugerir alterações;

- 
- 
- 10- Os originais, mesmo quando não publicados, não serão devolvidos;  
11- Cada artigo publicado dá ao autor o direito de receber três (03) exemplares da revista.

Equipe Editorial