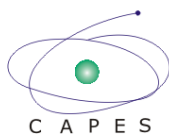


**ANO VII Nº 9**  
**ISSN 1806-0331**



**ENTRE POESIAS, PROSAS  
E DISCURSOS**



**FAPEMAT**  
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso

**Direção/Coordenação**  
**Coordenação da Editora UNEMAT**  
**Organização**  
**Projeto Gráfico/Diagramação/Capa**  
**Revisão**  
**Revisão de abstracts**

**Agnaldo Rodrigues da Silva**  
**Marilda de Fátima Dias**  
**Taisir Mahmudo Karim**  
**Jaime Macedo França**  
**Maristela Cury Sarian**  
**Carla Cristina de Paula**

**Copyright © 2010 / Editora Unemat**  
**Impresso no Brasil - 2010**

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

Revista ECOS. Literaturas e Linguísticas.  
Coordenação de Agnaldo Rodrigues da Silva (Revista do Ins-  
tituto de Linguagem). Cáceres-MT : Editora Unemat, 2010.

255 p.  
1. Literatura 2. Linguística

Semestral (Ref.: Julho 2010 - Dezembro 2010) Ano 7, n. 9

CDU: 81

*Índices para catálogo sistemático*

1. Literatura - 82
2. Linguística - 81

**FAPEMAT**

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso

FAPEMAT - FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE MATO GROSSO  
Rua 03 s/n - 3º andar - C.P.A. CEP 78050-970 - Cuiabá - MT  
Tel 65 3613 3500 - Fax 65 3613 3502 - Prédio do IOMAT



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



EDITORA UNEMAT  
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavallhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000  
Fone/Fax 65 221 0080 - www.unemat.br - editora@unemat.br

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

ANO VII, Nº 9  
ISSN: 1806-0331

# REVISTA ECOS

Entre poesias, prosas e discursos

Indexação:  
Sumários de Revistas Brasileiras ([sumarios.org](http://sumarios.org))  
Fundação Biblioteca Nacional  
Capes/Qualis

## **Universidade do Estado de Mato Grosso**

---

Reitor	Taisir Mahmudo Karim
Vice-Reitor	Elias Januário
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação	Agnaldo Rodrigues da Silva
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação	Carolina Joana da Silva
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura	Evanil de Almeida Cardoso
Pró-Reitoria de Planej. e Desenv. Institucional	Weily Toro Machado
Pró-Reitoria de Administração	Anapaula Rodrigues Vargas
Pró-Reitoria de Gestão Financeira	Wilbum de Andrade Cardoso

### **DIRETOR DO INSTITUTO DE LINGUAGEM**

Ana Maria Di Renzo

### **CONSELHO EDITORIAL**

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

### **CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO**

Agnaldo José Gonçalves – UNESP  
Águeda Aparecida Cruz Borges - UFMT  
Ana Antônia de A. Peterson - UFMT  
Ana Maria Di Renzo –UNEMAT  
Benjamin Abdala Junior –USP  
Célia Maria Domingues da Rocha Reis - UFMT  
Eduardo Guimarães - UNICAMP  
Elizete Dall'Comune Hunhoff - UNEMAT  
Elza Assumpção Miné - USP  
Isaac Newton Almeida Ramos - UNEMAT  
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique  
José Carlos Paes de Almeida Filho - UNICAMP  
Liliane Batista Barros - UFPA  
Luiz Francisco Dias - UFMG  
Maria dos Prazeres Santos Mendes – PUC/USP  
Mário César Leite - UFMT  
Mônica Graciela Zoppi Fontana – UNICAMP  
Nelly Novaes Coelho - USP  
Rita de Cássia Natal Chaves - USP  
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT  
Tânia Celestino de Macedo – USP/UNESP  
Valdir Heitor Barzotto – UNESP/USP  
Vera Lúcia da Rocha Maquêa - UNEMAT  
Yasmin Jamil Nadaf - Academia Mato-Grossense de Letras

# SUMÁRIO

EDITORIAL.....	07
----------------	----

## LITERATURA

POÉTICA DO SILÊNCIO – ASPECTOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS.....	11
---	----

Agnaldo Rodrigues da Silva

Taisir Mahmudo Karim

MIOPIA E UTOPIA EM OS TAMBORES DE SÃO LUÍS E A GLORIOSA FAMÍLIA.....	23
--	----

Ana Lúcia Gomes da Silva Rabechi

A CASA EM RUÍNAS COMO REPRESENTAÇÃO DO CONFLITO FAMILIAR NOS ROMANCES OS DOIS IRMÃOS, DE GERMANO ALMEIDA, E DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM <sup>1</sup> .....	33
---	----

Antonio Aparecido Mantovani

PERIÓDICOS OFICIAIS BRASILEIROS E IMPRENSA DE LÍNGUA PORTUGUESA EM LONDRES....	53
--	----

Benedita de Cássia Lima Sant'Anna<sup>1</sup>

AUTÓPSIA DA GUERRA COLONIAL EM ANGOLA.....	73
--	----

Lola Geraldes Xavier

“ESTAMOS INDO SEMPRE PARA CASA”

RADUAN NASSAR, NOVALIS E O DEVIR NO <i>BILDUNGSROMAN</i> .....	91
--	----

Maria José Cardoso Lemos

A ESTÉTICA DO LABIRINTO NA PRODUÇÃO PARA CRIANÇAS E JOVENS.....	107
---	-----

Maria Zilda da Cunha

ENTRE O MEDO E A ESPERANÇA: UMA FACE DE LUANDA SOB A PENA DE MANUEL RUI.....	127
--	-----

Marinei Almeida

O HIATO DO PRESENTE.....	149
--------------------------	-----

Milena Magalhães

A POÉTICA DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE: IMPUREZAS E DESDOBRAMENTOS.....	169
---	-----

Rosana Nunes Alencar

DESLOCAMENTO E IDENTIDADE: UMA RELAÇÃO POSSÍVEL NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS.....	183
--	-----

Sandra Aparecida Fernandes Lopes Ferrari

## LINGUÍSTICA

ANDORINHA, ANDORINHA.....	197
---------------------------	-----

Eduardo Guimarães

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DO <i>ALIMAT</i> : O DOCUMENTADOR, O INFORMANTE E A ENTREVISTA.....	209
--	-----

José Leonildo Lima

Cássia Regina Tomanin

Valéria Faria Cardoso

SÓ DE SACANAGEM... VOU NADAR EM OUTRO RIO.....	221
--	-----

Roziner Guimarães

ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO, GRAMÁTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL E REALISMO CRÍTICO: ABORDAGENS TRANSDICIPLINARES.....	241
---	-----

Solange Maria de Barros



# EDITORIAL

A Revista Ecos é uma publicação científica da área de Letras. O periódico tornou-se um veículo de divulgação científica para os docentes-pesquisadores no âmbito da Literatura, da Língua e da Linguística, cuja produção acadêmica circula pelas IES brasileiras e estrangeiras, com textos inerentes aos estudos acadêmicos.

A revista é uma iniciativa da área de pesquisa em Literatura Comparada, da Universidade do Estado de Mato Grosso, com financiamento, por meio de fomento, recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso - FAPEMAT. A publicação tem sido semestral, cujos textos reunidos atribuem à revista um caráter temático.

A excelência dos textos e o reconhecimento dos docentes-pesquisadores resultaram na indexação do periódico pelos Sumários de Revistas Brasileiras ([sumarios.org](http://sumarios.org)) e no *Qualis* da Capes, dando suporte à circulação do conhecimento de forma mais consistente. Nessa direção, a revista recebe textos num fluxo contínuo de mestres e doutores das IES de todas as naturezas jurídicas, sejam do Brasil ou do exterior.

Esta edição apresenta o 9º número do periódico, cuja temática permeia teorias e análises das diferentes áreas das literaturas, quer na prosa, quer na poesia, além de outros estudos culturais. No que concerne aos estudos de línguas/linguísticas, as reflexões teóricas voltam-se para as línguas materna e estrangeiras, bem como às teorias dessas notáveis áreas de conhecimento.

Os Conselhos Editorial e Temático Consultivo desejam uma boa leitura a todos e aguardam, para publicação, novas pesquisas científicas para ampla e responsável divulgação.

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva  
Diretor / Coordenador do Periódico Revista Ecos





REVISTA



ECOS

**LITERATURA**





Agnaldo Rodrigues da Silva<sup>1</sup>  
Taisir Mahmudo Karim<sup>2</sup>

*Toda palavra é capaz de poesia; todo  
sentido é capaz de silêncio.*  
(Eni Orlandi, 1997)

*A mãe reparou que o menino gostava  
mais do vazio do que do cheio.  
Falava que os Vazios são maiores e  
até infinitos.*  
(Manoel de Barros, 1999)

**Resumo:** Esta reflexão sobre o silêncio tomou como *corpus* uma obra literária, intitulada *As palavras poupadas*, de autoria da escritora Maria Judite de Carvalho. A obra será vista por um ponto de vista linguístico-literário, de modo que a temática possa ser compreendida em um campo de análise mais amplo e consistente.

**Palavras-chave:** silêncio; linguístico; literário; poética; análise.

**Abstract:** This reflection on the silence has a literary corpus, *As palavras poupadas*, by the writer Maria Judite de Carvalho. The work will be seen from a linguistic and literary point of view, so that the issue may be understood in a broader and more consistent field of analysis.

**Keywords:** silence; linguistic; literary; poetic analysis.

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de Tangará da Serra. Pós-doutor em Letras. E-mail: agnaldosilva20@uol.com.br

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário Cáceres. Mestre em Linguística. E-mail: taisir@unemat.br

A priori, a epígrafe acima demonstra o lugar no qual a linguística e a literatura compreendem o silêncio. Nessa direção, abrem-se dois caminhos para se desenvolver a nossa linha de pensamento: o primeiro institui o silêncio como aspecto fundante da linguagem, porque ele existe na palavra ou está implícito nelas; isso significa dizer que o silêncio é sentido contínuo, indistinto, horizonte possível da significação Orlandi (1996); o segundo atesta a consciência aguda da linguagem, já que interpreta o silêncio como um de seus momentos discursivos. Nesse caso, o “vazio” das palavras ou os diálogos truncados da personagem ou do narrador afirmam e clareiam sempre um novo espaço de interpretação. Por esse viés de reflexão, incluímos na discussão a ficção literária, por meio de um dos romances de Maria Judite de Carvalho, *As palavras poupadas* (1961).

Sobremaneira, a escritora pratica a arte do implícito que lhe brota de um modo específico de encarar os fenômenos do mundo. Esses fenômenos são tratados na obra de ficção como parte integrante da vida das personagens, influenciando as suas vaidades, os dramas e os demais variados aspectos miméticos que criam a identificação entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*<sup>3</sup>. A mimese indica os pontos de convergência entre o mundo real e o mundo da ficção, senão, negaríamos toda construção do discurso literário. Lembremos de Bakhtin ao afirmar que

o objeto estético abarca todos os valores do mundo, que possui contudo um coeficiente estético determinado; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser avaliados em função de todos esses valores. Não são as palavras nem o material que se beneficiam de um princípio de acabamento, é o conjunto multiforme da existência, vivida em todos os seus componentes; o desígnio artístico estrutura o mundo concreto: no espaço, cujo centro de valores é o corpo; no tempo, cujo corpo de valores é a alma; e, finalmente, no sentido, no qual se insere a unida-

<sup>3</sup> Nomenclaturas utilizadas por Antonio Candido (1985, p.63) em *A personagem de ficção*, para referir-se ao homem da ficção (personagem) e ao homem sapiens (ser humano).

---

de concreta da interpenetração do corpo e da alma (2000, p. 204).

Indubitavelmente, a concepção de Bakhtin aplica-se coerentemente ao gênero épico (narrativo - e aqui se insere o romance), em relação aos outros gêneros literários, como o lírico e o dramático, por exemplo. Antonio Candido (1985) teoriza sobre o sintoma linguístico, definindo-o como a forma discursiva por meio da qual o narrador distingue-se das personagens e, ao mesmo tempo, permite o surgimento do discurso ambíguo sob a perspectiva da personagem e do narrador fictício. A capacidade de articular as diversas formas de expressão faz da personagem e do narrador um tipo de ser configurado esquematicamente, no sentido psíquico, bem aproximado do indivíduo real.

Os aspectos revelados pelos pensamentos de Bakhtin e Candido levam-nos a considerar que a obra *As palavras poupadas*, de Maria Judite de Carvalho, traz uma carga de elementos que faz o silêncio significar, pois o não-dito tem significados traduzidos pelo processo arquitetônico da narrativa e se mantém como tal, livrando o romance de uma empobrecedora linearidade. O discurso ficcional transforma-se em uma fonte, de onde vem uma espécie de realismo poético, fruto de “palavras poupadas” e de um senso de humanidade revestido de pudor e fineza.

*As palavras poupadas* é um romance que se inclui na literatura produzida por mulheres. Intimista e introspectiva, a obra está voltada aos episódios corriqueiros e à psicologia feminina, em confronto com a masculina. Assim, a autora privilegia temas relacionados à frustração no amor e na crise da amizade; daí decorrerem episódios repletos de atitudes que envolvem o egoísmo, a solidão e os caminhos secretos da consciência/subconsciência. Contemplando o mundo da consciência/subconsciência da mulher, a personagem feminina vive conflitos interiores que a torna um ser dividido, pulverizado, diante dos mais variados papéis sociais a serem vividos. Os conflitos concretizam-se pela presença constante do espelho, um utensílio físico que revela a busca de identidade, um motivo temático, característico de momento de crise existencial.

Movidos pela discussão de Orlandi (1997), em que a linguagem implica o silêncio, aquele que é fundador de

sentidos e que mostra a complexidade da análise do discurso (e por que não discurso literário, justificado pelo estatuto que rege as relações entre personagem/narrador/autor/homem real, defendido por Bakhtin (2000) e Candido (1985) -, passemos à análise de alguns dos aspectos do texto de ficção escolhido como *corpus*.

Percebamos que o título traz um sentido intrigante, devido aos vocábulos indicadores de “economia” de palavras: *As palavras poupadas*. O título confirma o conteúdo, pois o silêncio habita a estrutura linguística do romance. O silêncio que atravessa a narração e a construção das personagens define a produção de sentidos, permitindo o movimento e a evolução do enredo. Para compreender o significado estruturante do silêncio, por um lado se faz necessário definir duas instâncias de narrativas: narrativa enquanto estética de escrita (relaciona-se à forma estruturante de um gênero) e a narrativa que define o perfil da personagem-protagonista, a Maria da Graça (nada a ver com categorias ou gêneros). O primeiro momento delimita apenas a estética na qual a obra foi produzida; o segundo permite, inter-relacionado ao primeiro, “a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens ‘vivas’ e situações ‘verdadeiras’, já em si de alto valor estético” (CANDIDO, 1985, p.37), o que exige, naturalmente, a mobilização de todos os recursos da língua, da literatura e da arte. Por outro, Orlandi destaca que:

A linguagem, mesmo em sua vocação à unicidade, à descrição, ao completo, não tem como saturar o possível, porque não tem como não conviver com a falta, não tem como não trabalhar (com) o silêncio. Isto justamente porque a linguagem é estrutura e acontecimento, tendo assim de existir na relação necessária com a história (e com o equivoco). (ORLANDI, 1996, p.12).

Apraz-nos ressaltar, nesta altura da discussão, que as palavras (discursos) atravessam sujeitos, o dizer passa a não ser algo inédito, único e exclusivo de alguém, ele significa pela história e pela língua. E é por essa incompletude do dizer que o dito é sempre também o lugar do não-dito.

Como em nossa análise, o verbo poupar pode remeter-nos à ideia de economia, conservação, algo que se evita utilizar. Mas a personagem Graça, ao poupar as palavras, abre um grande silêncio no seu espaço de “vivência”, atitude que a torna covarde, isolada e isoladora, anônima e de personalidade volúvel. Bakhtin faz a seguinte afirmação, em *Estética da criação verbal* (2000): “a consciência criadora do autor não decorre de uma consciência lingüística (no sentido *lato* da palavra) que não é mais uma fase passiva da criação – a fase em que o material é superado de modo imanente” (p.208).

Diante do não esclarecimento de Bakhtin a respeito do sentido *stricto* da palavra, considera-se, então, que a obra de ficção é constituída de palavras, orações, capítulos ou simplesmente páginas escritas de papel. Mas as páginas escritas trazem valores expostos nos discursos do narrador e das personagens e isso bastaria para conceder à obra literária uma consciência lingüística. Para significar, toda criação literária precisa, necessariamente, trazer no seu bojo diversos atravessamentos, sejam eles sociais, existências, políticos, filosóficos, sociológicos, psicológicos, lingüísticos ou de outros campos do saber. Guilhaumou frisou que “a análise de uma narrativa de acontecimento se conclui por uma pesquisa de novas perspectivas com o olhar cruzado dos outros”, de modo que a narrativa “apoia-se sobre uma interrogação plural em que cada ator ou espectador contribui para a elucidação da relação entre acontecimento e identidades políticas, temáticas sociais, diversos regimes de historicidade, e pluralidade dos espaços emergentes” (2009, p.139). No romance em análise, não só a palavra proferida pela personagem tem valor semântico, mas também a mudez. A tentação da fala é substituída pela tentação do silêncio e isso certamente ofereceu à personagem maior possibilidade de significar sentidos outros. O silêncio, nesse caso, trabalhou a necessidade de significar o não-dito.

O não-dito inclui o silêncio do desejo, da emoção, da opressão, enfim, de sentimentos que empurram a protagonista à solidão. É justamente o silêncio da “alma” da personagem que abafa a manifestação das palavras, mergulhando-a em um deserto interior imenso que a isola do resto do mundo. Esses aspectos impedem a realização

da personagem enquanto mulher, tornando-a omissa nas relações que tem com os outros. O silêncio torna-se um tipo de escuridão que embebeda de significado a falta de palavras e dá lucidez às ações e discursos aparentemente ocultos. Carone (1979) salienta que “a ausência da palavra, que se consome numa expectativa, imobiliza o tempo e o espaço na ‘contemplação indefinida’ potenciada pela forma contínua do futuro” (p.72). Nessa perspectiva, a personagem é fixada em um retrato e a partir do momento em que as palavras ditas não a identificam mais, o eu-lírico recorre a uma linguagem que possa lhe produzir sentido. Silenciar pôde-lhe traduzir a essência de suas incompletudes e a fez atingir o leitor com mais naturalidade do que se houvesse feito por meio de outro artifício.

A narração de *As palavras poupadas* começa com um taxista “desbotado”, “obsequioso” e “measureiro”, que nomeia a protagonista de *madame*. Para ele, a personagem Graça era mais um dos rostos anônimos que passava por ali, durante o exercício de sua profissão de taxista. Ao chamá-la de *Madame*, cria-se uma relação de impessoalidade, cuja reação da protagonista enche a narrativa de atitudes distantes, palavras invisíveis, interpretadas por gestos que valem mais que as falas. Assim, a impessoalidade e “o sorriso quase invisível” constroem personagens silenciadas que vivem em mundos à parte, só delas.

Economizando as palavras e atribuindo significados ao não-dito, a personagem-protagonista vive as fantasias no interior do táxi. Acessa o seu mundo interior, silenciado. Lá, vive a viagem imaginária, embalada pelo escorregar do táxi que trafegava, vagarosamente, pelo perímetro urbano. É interessante observar, no romance, que a protagonista reconhece o táxi enquanto mundo, pois somente nele podia poupar palavras e dar significado a sua personalidade silenciada. Mas o silêncio a faz ter significado na narrativa e lhe oferece atributos que a aproxima do leitor.

O táxi coloca-se em um patamar simbólico significativo. Ele diz e significa todo percurso da vida de Graça, mesmo embalado pelo silêncio que habita o estar dentro do táxi. É, certamente, um lugar de refúgio. Estando no táxi, Graça não teria “fome, nem sede, nem sono, nem sentiria dentro de si aquela estúpida ansiedade que afinal



de contas nunca a abandonou. Não pensar em Leda, nem no pai, nem em Claude, nem em Vasco, nem em si” (CARVALHO, 1961, p.87-88).

Sob a perspectiva dos elementos da narrativa, a personagem-protagonista está limitada em espaços e tempos determinados. Na infância, as lembranças trazem de volta o espaço da casa, lugar que a limita ao convívio do pai, de Leda e de Vasco. Depois, na idade adulta, o lugar de referência é o quarto de hotel, cujas luzes apagadas a faz continuar sempre às sombras do anonimato.

Finalmente o táxi, um veículo que o passageiro paga conforme o tempo de uso.

○ espaço limitado do táxi, ao mesmo tempo que a faz calar, atribui-lhe significados. De certo modo, o enclausuramento psíquico e sentimental cria uma atemporalidade de acontecimentos: um tempo que não passa e que só existe dentro dela. Daí, o hábito de fechar os olhos para imaginar outro espaço por meio da ilusão.

○ tempo e o espaço têm uma relação peculiar com o silêncio: essa relação é necessária, uma vez que não dizer, por meio dessas categorias da narrativa, é revelar intenções ao leitor. Substancialmente, o tempo e o espaço confluem nos acontecimentos e, com isso, significam como as palavras e os atos. Em muitos casos o tempo e o espaço são parceiros para fazer significar o não-dito, seja pelo narrador ou pela personagem. Recorramos a Bakhtin (2002a), em *Questões de literatura e de estética*, para esclarecer que em literatura a assimilação do tempo e do espaço é um processo complexo e intermitente. Com efeito, a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, assimiladas pela ficção, é chamada de cronotopo, cujo significado é “tempo-espaço”. A possibilidade da indissolubilidade de espaço e de tempo faz com que os fatos narrados, a personagem e todos os outros aparatos integrantes da narrativa adquiram legitimidade de existência. Desse modo,

ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espa-

---

ço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKHTIN, 2002a, p. 211).

Atentando-se ao contexto de *As palavras poupadas*, a protagonista agarra-se ao tempo e ao espaço para valorizar a sua posição no romance. Ela se faz significar no tempo. Faz-se necessária no espaço, pois, sem a personagem, o espaço não seria o mesmo. Por isso, por exemplo, um simples olhar para o espelho tem um valor incontestável na evolução da narrativa, já que não é apenas uma imagem refletida, mas é o lugar que se ocupa “dentro” do espelho que faz o sentido. Evidentemente, os espelhos oferecem à personagem a oportunidade de se autoestudar, de especular o próprio eu. Através de imagens estáticas ou em movimento, os espelhos expõem projeções verdadeiras, nas quais ela própria observa a “realidade” do íntimo. Pelo reflexo de si, a personagem tem o contato com “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.395). Ainda há de se considerar que:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre. (p.396).

Assim, há duas situações: fora do espelho, onde se tem a mulher “real”, e dentro dele (refletido), onde está a mulher que desejava ser. Tempo-espaço delinea a influência do ontem no hoje e, também, a identificação e o estranhamento do lugar habitado. Vejamos os fragmentos: “Tinha quatorze anos nesse inverno e hoje tem trinta e quatro. Vinte anos em que nada morreu [...] tudo foi sempre dolorosamente igual [...] As recordações são às vezes mais fortes do que as presenças” (CARVALHO, 1961, p.28-30).

Com efeito, tempo e espaço nem sempre convivem intrinsecamente. Desse modo, o silêncio do apartamento (espaço) a fez compreender que o passado (tempo) estava

consumado. O espelho tem papel crucial na compreensão, motivando a transformação da personagem. O leitor, então, tende a perceber que o não-dito não é apenas a falta de palavras, muito menos o silêncio físico, mas tudo o que foi significado pelo silêncio. Subitamente, o espelho (espaço que reflete) é partido ao meio, constituindo o marco na personalidade da personagem: o antes e o depois (tempo). Partiu-se o espaço da habitação e dividiu-se o tempo.

Tempo e espaço, portanto, constroem suas próprias significações como elementos estruturais da narrativa, na visão instituída por Todorov (2004), e a personagem permanece habitando essas categorias, simultaneamente. Para esse crítico, “a desigualdade dos elementos constitutivos impõe outra regra: um elemento não se liga diretamente com qualquer outro, a relação se estabelece em função de uma hierarquia de planos e de níveis, segundo o eixo das substituições e o eixo dos encadeamentos (p.33). No romance *O resto é silêncio* (1943), de Érico Veríssimo, observa-se perfeitamente a “fluência do passado ao presente e do abstrato da língua para o concreto da linguagem” (TELES 1989, p.360).

Na verdade, quem define a importância da relação tempo-espaço ou da significação dessas categorias na narrativa é a personagem. Assim como deve definir o dito e o não-dito, o silêncio e seus sentidos. Bakhtin (2002b), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, afirma que a personagem não interessa como um fenômeno da realidade (mesmo porque não o é), dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada. A personagem interessa como ponto de vista específico sobre o mundo e si mesma, de modo que não importa o que a personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. Isso quer dizer que Bakhtin considera que a narrativa impetra a necessidade de que a última palavra à decisão de um desfecho seja da personagem, quer seja sobre si mesma ou sobre o seu mundo. Portanto, a personagem, diante de um estatuto que lhe é próprio e peculiar, define seus espaços de significação. Sendo assim, analisemos os fragmentos abaixo:

Tinham subido o quarto em silêncio.

Tinham-se deitado em silêncio [...] Um silêncio. O ruído da borracha a arrastar o papel [...] O ruído quebra o silêncio de um espaço temporal não preenchível, causado pela tensão da conversação [...] Depois de um longo silêncio. Do outro lado do fio a voz não parava de falar. O pai respondeu por fim, deram-lhe tempo [...] Aquele silêncio grande, sólido, de quando as pessoas esperam por coisa nenhuma [...] Um silêncio. Não arranjava, de momento, palavras disponíveis. Era como se todas lhe tivessem fugido para bem longe, deixando-a vazia, sozinha, sem possibilidades de salvação (CARVALHO, 1961, p.43, 67, 69, 79).

As instâncias do silêncio observadas nas citações acima significam inúmeras possibilidades na construção dos contextos do texto. Elas não significam no vazio, já que trazem cargas de sentido que se aplicam aos planos da criação ficcional. São formas, portanto, de compreender o silêncio em *As palavras poupadas* em seus diversos níveis e categorias, em patamares que seguem do físico ao psicológico, do dito ao não-dito, não respectivamente. Nesses casos, dispensaram-se as palavras. Elas não significariam tanto quanto o silêncio significou, pois ele se projetou como meio para alcançar um fim, o reduto por meio do qual as personagens expõem ansiedades, traumas, chagas morais e dissimulações.

O silêncio, em *As palavras poupadas*, empurra a linguagem até o limite de suas possibilidades. No romance, ele articula as diversas categorias da narrativa, perfurando o impenetrável e sem nexos para dizer, sem o dizer. Assim, muito do que parece vazio, suprimido e veiculado à extinção de um discurso, comporta significados múltiplos, processados na interpretação de cada leitor. Lembremos de Silva (2007), ao salientar que a dinâmica da língua é que possibilita a reinterpretção em diferentes contextos.

Assim, à guisa de conclusão deste texto, que se coloca nos limites da dificuldade, pela complexidade do tema, lançamos ao leitor o desafio da compreensão ao considerar o ponto de vista de Orlandi (1997): “o silêncio

---

não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa” (p.70).

### Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Problemas na poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARVALHO, Maria Judite. *As palavras poupadas*. Lisboa: Arcádia, 1961.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GUILHAUMOU, Jacques. *Lingüística e história: percursos analíticos de acontecimentos discursivos*. Coordenação e organização da tradução Roberto Leiser Baronas e Fábio César Montanheiro. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. O mito e a linguagem no texto cênico. In: MATA, Inocência; GROSSO, Maria José. *Pelas oito partidas da língua portuguesa*. Macau: Centro de publicações da Universidade de Macau/Instituto Politécnico de Macau/Universidade de Lisboa, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas da narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. *O resto é silêncio*. Porto Alegre: Globo, 1966.

Aceito em: 03.06.2010



Ana Lúcia Gomes da Silva Rabechi<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho aborda o tratamento histórico que Josue Montello confere à obra *Os tambores de São Luís* e *Pepetela, A gloriosa família*. A partir do ponto de vista enfocado em cada romance, o material histórico-social será visto como resultante de uma certa miopia ou utopia no mundo que se desenha.

**Palavras-chave:** romance; experiência brasileira e angolana; material histórico; Montello e Pepetela; miopia e utopia.

**Abstract:** This paper is about the historical treatment Josué Montello gives to the work "The drums of São Luís" and *Pepetela* to "A gloriosa família". From the viewpoint focused in each novel, the social-historical material will be seen as a result of a certain myopia or utopia in the world that is drawn.

**Keywords:** romance; Brazilian and Angolan experience; historical material; Montello; *Pepetela*; myopia and utopia.

---

<sup>1</sup> Professora no Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de Cáceres. Doutora em Letras/Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa. E-mail: anarabec@terra.com.br

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido inicia o primeiro capítulo com uma reflexão sobre a objetividade a propósito de uma determinada verdade em relação à obra e seu condicionamento social, afirmando que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (2000, p.3). Retirada do contexto em questão, a afirmação leva a pensar o tratamento dado por Montello à matéria histórica brasileira e o mesmo trabalho por Pepetela à matéria histórica angolana. No desafio de aproximação das obras, o nosso interesse se volta para a leitura das contradições postas nos romances abordados, a fim de desvelar de que maneira elas atuam na organização interna dos romances.

Na consciência de correr esse risco sem desfigurá-la é que começo este processo comparativo das obras de Montello e Pepetela, averiguando como a miopia e a utopia atuam na organização interna das referidas obras.

O mundo configurado nos romances *Os tambores de São Luís*, de Montello, e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela, é exemplo enfático da representação de uma determinada perspectiva histórica. Por meio de uma verdade unívoca, que seria privilégio do narrador tradicional de Montello, o ponto de vista resulta numa certa miopia desse narrador quanto às fissuras da história. Já em Pepetela, a perspectiva histórica plurívoca, da quebra do monopólio da verdade pelo narrador contemporâneo, concebe um pensamento utópico que advém da margem por intermédio do narrador escravo, mudo e analfabeto.

É por meio desse ponto de vista que faremos aqui uma rápida leitura da obra brasileira e da angolana, a fim de cotejar a perspectiva histórica nelas contida, já que ambas, de forma mais ou menos ostensiva, enfocam o problema do escravizado numa sociedade colonial.

Em *Os tambores de São Luís*, a valorização do negro tomado como o centro de referência no romance é caracterizado no seu mundo por um narrador que adere simpaticamente à sua história, mas que, no entanto, pronuncia-se de um lugar exterior à problemática do negro. Assim, o narrador não escapa às armadilhas dos estereótipos, a começar pela apresentação da obra, em que o romancista diz pretender o resgate de uma velha dívida, contraída com a raça negra em nosso país, e que merecia



---

de nossa literatura o seu canto em prosa, a sua verdade, a sua denúncia (MONTELLO, 1986).

O negro, nesse romance, longe de ser sujeito do próprio discurso, é objeto de procedimentos que indiciam ideologias, atitudes e estereótipos do discurso oficial. A começar pela configuração da personagem principal – Damião –, cuja nobreza de estirpe, caráter forte, inteligência e aparência viril dá à personagem um *status* idealizador, diferindo de outros negros, por conseguinte, revestindo o negro Damião de uma hierarquia para que possa representar a sua raça. Hierarquia tão estereotipada quanto a própria vitimização do escravo.

A vitimização transforma as crises de consciência da personagem num verdadeiro melodrama. Desde sua infância, Damião é injustiçado na Fazenda Bela Vista por ser escravo e filho de Julião. Quando moço, sofre maus tratos e é responsabilizado por abusar da filha do fazendeiro e pela própria morte deste. No Seminário, para onde é transferido, é constantemente rechaçado pelos padres, que não aceitam a sua ordenação por ser negro. Como aluno do Seminário, é confinado à última carteira, praticamente isolado dos colegas. Quando veste os paramentos sacerdotais pela primeira vez, numa procissão, é abusivamente criticado: “A Igreja já chegou na senzala!” (MONTELLO, 1985, p.214). Como professor, sofre constantes ofensas, com a inscrição no quadro chamando-o de “bode”. É humilhado por Donana Jansen, grande escravocrata, que exige conhecer o “negro que sabe latim”.

Toda essa vitimização sofrida pelo preconceito racial repete a tônica das transfigurações românticas, cujas marcas advinham de uma formação desenvolvida no bojo de uma cultura escravista. Para os anos setenta (do século XX), quando fora escrita a obra, a recorrência do sentimentalismo de Damião se torna caricatural e melodramático, pois o que move a sua indignação é, sobretudo, o sofrimento do negro, que ele vê como um ser humano, repetindo o chavão romântico da necessidade de a nação livrar-se da mancha da escravidão.

O narrador montelliano, na realidade, não dá voz ao negro, pois a memória do velho Damião sobre seu passado é uma estratégia narrativa e o narrador se comporta como um advogado de defesa que quer comover a platéia

com sua retórica sentimentalista e seu brado de revolta contra a escravidão. Para a época romântica, essa denúncia tratava-se de um notável feito, que abriu espaço para a problemática da escravidão num momento histórico em que o negro era, como assinala Antonio Candido (1997, p.247), “a realidade degradante, sem categoria de arte, sem lenda histórica”, mas, para os finais do século vinte, a repetição desses estereótipos tornam a reivindicação caricatural.

Outro estereótipo anacrônico para os anos setenta é a discussão de conceitos visivelmente conflitantes, como o de “branqueamento racial” e de “mestiçagem cultural”, perfeitamente conciliáveis no romance. A teoria do Barão prevê que “na rede ou na cama”, numa visão anárquica do processo racial, o brasileiro vai se tornar “moreno”, porém, como confirma o rostinho do trineto do velho Damião, o verdadeiro brasileiro está mais próximo de ser branco que negro, o que contribui, para diluir de uma geração para outra, o sentimento do cativo, diz o narrador.

Para concluir esse conjunto de estereótipos, o sentimento nostálgico da africanidade, que persegue a personagem como se ela fosse um exilado do paraíso perdido, confere à narrativa, juntamente com sua consciência cindida, um tom melodramático e um senso histórico calcado em uma ideologia conservadora. Na tentativa de dar voz ao negro através da memória do velho, a narrativa termina por falar sobre ele com a autoridade de um narrador onisciente, simpático à causa, mas distanciado, perdendo-se em sentimentalismo e folclorização, de forma que Montello não consegue desmitificar essa imagem do negro que vem desde o Romantismo na Literatura Brasileira e chega até os nossos dias com outras nuances. Com a preocupação de retratar aspectos importantes da realidade sociocultural maranhense, Montello peca por apresentar um regionalismo simplificador e caricato, que atesta a miopia do narrador e a visão estreita que atravessa a narrativa montelliana.

Pepetela, ao contrário, em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, verticaliza a perspectiva histórica ao fazer do silenciado o narrador. O narrador é um escravo mudo e analfabeto que tem por função ser a sombra de seu dono, o negreiro Baltazar Van Dum. Tempos depois, faz a narrativa da família Van Dum, do ponto de vista de um escravo. Apesar de o narrador não estar ali para falar de

sua vida de escravo, como afirma, e sim da de seu dono, sua fala não é inocente e acaba por enfatizar sua marginalidade, mesmo que de maneira indireta. A metáfora do “silêncio e do analfabetismo do escravo” é uma ironia que fala por si. Ao se valer da narrativa de outros para completar o seu relato, o narrador se põe no centro de uma teia de informações e vozes que multiplicam os pontos de vista no romance, tornando-o polifônico, para usar o conceito de Bakhtin (1997).

É certo que o escritor maranhense também fala do silenciado; a questão é a maneira como o faz, dando ao narrador uma perspectiva comprometida com o discurso hegemônico. Para além da voz autoritária do narrador de Montello, a voz do narrador de Pepetela mostra os deslizamentos de sentido, os apagamentos que dessacralizam e relativizam o discurso do poder, da história oficial, do colonizador, da escrita. Instituindo o mundo às avessas, narra quem foi condenado ao silêncio. Ao parodiar a história eurocêntrica do cronista português Cadornega, sobre Angola, o escravo –narrador relativiza a verdade da história escrita, da univocidade e institui o tom profético como mais uma verdade relativa; satiriza as figuras da história e rebaixa seu próprio senhor. Daí o romance de Pepetela expressar uma visão utópica por meio das várias temporalidades que se delineiam na trama narrativa, como forma de entender o presente e, talvez, tecer o futuro.

A perspectiva histórica que se observa nos dois romances parte em direções diversas e tem no horizonte projeções distintas: em Montello, a voz narrativa vai do centro para a periferia, considerando que o narrador filtra a consciência da personagem de forma a forjar um ponto de vista que simplifica o processo histórico. Em Pepetela, a voz narrativa vai da periferia para o centro, considerando que o narrador pronuncia-se da margem da sociedade e da historiografia oficial, aprofundando a perspectiva espaço-temporal do contexto histórico angolano, possibilitando, com isso, realçar as contradições e o senso real do mundo.

Ao discutir sobre a posição do romance montelliano, considera-se oportuno tomar a reflexão de Schwarz, ao se referir aos pontos fracos do romance alencariano. Ressalvadas as especificidades do contexto do romance de Alencar, pode-se compreender que também

Montello, ao tratar dos impasses brasileiros, às vezes “põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las, outras, para circunscrevê-las sem as resolver” (SCHWARZ, 2000, p.40). Isso posto, é preciso reconhecer que Montello não consegue transpor para o nível formal a complexidade objetiva de sua matéria.

Na recolha de informações da crônica histórica está o eixo do caráter documental de *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família*. A partir de fontes documentais, efetivam-se interpretações, dependendo, ainda, de uma montagem plausível do mundo a ser recriado pela ficção.

Expõe-se, desse modo, uma das modalidades do realismo, que, de acordo com Antonio Candido (1993, p.123), “se baseia nalguns pressupostos, inclusive o tratamento privilegiado dos pormenores, pelo acúmulo ou pela sua contextualização adequada”. Segundo o ensaísta, mesmo dentro do realismo, os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas.

Ao discutir realidade e realismo na obra de Proust, Candido oferece caminhos para se pensar as obras *Os tambores de São Luís* e *A gloriosa família*, em que espaço e tempo resultam em cada obra numa configuração interpretativa diferente.

Nota-se que o realismo em Montello é mais referencial, enquanto em Pepetela é mais convincente, porque a especificação do detalhe se integra numa visada generalizada que o transfigura. O escravo-narrador, mudo e analfabeto, é uma metáfora irônica sobre a marginalidade. A partir dela, Pepetela consegue ancorar uma particularidade na generalidade do discurso. Essa estratégia irônica chega a transcender o fato histórico, de maneira que o detalhe deixa de ser parcial e isolado para exprimir uma totalidade, que serve de base verdadeira para a interpretação.

Em Montello, a estratégia da memória do velho procura dar à narrativa o efeito da realidade. O nó da diferença é que Montello vê nos detalhes o registro documentário da realidade, enfatizado pelo narrador que enumera as fontes de que se valeu a narrativa: os documentos de Nunes Pereira, os documentos do Instituto Histórico e Geográfico, os processos judiciais. No afã de documentar uma época, envolve-se em acúmulo de

pormenores que valem pouco enquanto possibilidade de compreensão efetiva. Pepetela, no entanto, vê a realidade no tempo de modo diverso, ao ressignificar o passado através de seus vestígios deixados no presente; dá maior grau de generalidade ao passado, pois permite entender que este só ganha significado ao desvendar o que permanece e o que permanece são novas formas de escravidão configuradas no mundo globalizado.

Montello utiliza o tom melodramático na história de Damião, de forma que o passado na narrativa fica previsível e redutor, já que seus indícios são recuperados pela memória do velho, que, ao rememorar, fere de nostalgia as experiências vividas. Assim, a visada do narrador é atravessada por uma perspectiva míope, decorrente da afetividade que reveste suas lembranças, mas, sobretudo, pelo conservadorismo que o constitui. Pepetela, ao contrário, ao utilizar a paródia histórica, imprime um tom mais crítico a esse passado que se presentifica, permitindo um distanciamento analítico e racional próprio da operação história que deseja desconstruir.

O efeito do real em Montello descamba para a previsibilidade, simplicidade e segurança. O excesso narrativo se faz presente por meio das descrições pormenorizadas. A vida da personagem principal, de escravo a homem livre, é marcada por extremos de sentimentalismo, que reforçam a convencional moralidade, tornando a personagem caricatural, principalmente quando reclama a sua condição de vítima, melodrama que percorre boa parte do romance. Com isso, não se quer caracterizar o romance de Montello como um gênero melodramático, mas detectar na obra características melodramáticas, já que estas, como afirma Brooks (1985), podem se aliar a gêneros distintos. Para o teórico, o melodrama está presente em várias outras instâncias da vida, além das instâncias narrativas. Assim, notamos na narrativa montelliana a presença da vilania, a polarização maniqueísta, a redenção da personagem após muita luta e sofrimento, a vitimização, a moral cristã no plano providencial, características muito próprias do melodrama.

Em *Os tambores de São Luís*, a vilania se sobressai, principalmente na Fazenda Bela Vista, onde o Dr. Feitosa encarna o verdadeiro vilão, vingativo e capaz das mais terríveis vinganças com os escravos. Isso se nota

principalmente em relação a Damião, por fazer lembrar seu pai, Julião, respondendo, assim, pelos erros dos escravos, apresentando Damião sempre como vítima em qualquer situação. Além de Damião ser castigado injustamente na fazenda, quando chega ao Seminário, sofre muita rejeição por ser negro, o que culmina com a não aceitação para seus votos sacerdotais.

Como o melodrama se funda numa moral cristã, o bem deve se caracterizar pelo destino, daí o “destino” de Damião ser marcado por reviravoltas, o que dá espaço para a personagem proclamar os seus valores e os do universo em jogo. O plano providencial sempre alcança a vida dessa personagem: o Bispo que aparece na fazenda e o leva para o Seminário, o Pe. Policarpo que o acolhe em meio a esse ambiente racista, mas, quando lhe falta, a Genoveva Pia lhe dá a mão e, com a sua morte, a Santinha toma seu lugar e, no final, “a sorte lhe fora propícia” (p.610).

Na parábola moral da vida de Damião, embora o final feliz prevaleça nesse roteiro tradicional, o infortúnio da vitimização ainda é o último toque da narrativa, ao encerrar com a morte do filho assassinado, naquela noite em que o velho caminha pela São Luís lembrando seu passado. O suspense que percorreu todo o livro é revelado e mais uma vez o infortúnio marca a vida da personagem. Essa visada simplificadora e previsível da narrativa de Montello enfraquece o seu enfoque histórico, pois, como bem afirmou Brooks (1985)<sup>2</sup>, a sofisticação pós-moderna não permite consumir passivamente uma obra pautada no excesso. Enquanto isso, a visada crítica da obra de Pepetela é tão mais realista quanto atende a sofisticação pós-moderna, tal como percebeu Candido a propósito do realismo de Proust e do realismo tradicional, pois a segunda

<sup>2</sup> O conceito de “imaginação melodramática” foi criado por Brooks em 1976 e vai além do conceito de gênero e do *cluster concept* (conceito-agregado). Para ele, o melodrama, apesar de suas limitações, com efeitos fáceis e emoções pouco autênticas, tem uma flexibilidade pouco comum a outros gêneros. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura, até mesmo na fatura de escritores tomados como mestres do realismo – como Balzac ou Henry James. A essência do melodrama é mesmo a dramaturgia da hipérbole, do excesso e da excitação. No entanto, a nossa “sofisticação pós-moderna” não permite consumir passivamente uma obra pautada no excesso. A abordagem mais realista faz com que muitas características melodramáticas tornem a cena caricatural. Segundo Ismail Xavier (2003), há melodramas de esquerda e de direita, ao contrário ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga ao mesmo tempo, simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diátribe moral dirigida aos homens de má vontade.

é mais “dinâmica e poliédrica”, ao passo que a primeira é “estática e plana” (1993, p.127), perdendo em profundidade.

Nesse contraponto, a perspectiva histórica nas duas obras resgata a experiência do passado colonial por enfoques ideológicos bem diferentes. A representação da margem frequentemente “inventada” na ficção e na história é matéria comum, configurada por vieses distintos. A concepção de mundo e estratégias narrativas que resultam da construção de *Os tambores de São Luís* definem o romance como herdeiro de um discurso hegemônico e sacralizador. Já em *A gloriosa família*, a concepção de mundo e as estratégias narrativas emergem como um discurso dessacralizador. Nessa medida, o motivo da criação em Montello é desvirtuado pela postura do narrador, que fala da margem a partir do centro, enquanto em Pepetela é acentuado pela postura do narrador que fala do centro a partir da margem. Ambos os romances, por meio de seus narradores, projetam-se em direções diversas: o narrador de Montello escamoteia as contradições do processo histórico da escravidão no Maranhão; o de Pepetela projeta luz sobre as contradições engendradas pelos documentos e pela historiografia oficial, cristalizados como interpretações fechadas da história angolana.

Em *Os tambores de São Luís*, o passado do velho Damião é apenas iluminações de sua consciência e o futuro previsto no rostinho de seu trineto tem a marca de uma ideologia ufanista, de modo que o romance conduz a situações desconcertantes, especialmente quando se acentua a contradição entre o que Montello propôs no seu projeto em *Confissões de um romancista* e no posfácio do próprio romance, o que de fato ele realizou. Não se quer dizer, com isso, que o romance precisa ser lido à luz das elucubrações do autor, mas que essas referências podem servir de dispositivos para a investigação da perspectiva histórica resultante do ponto de vista do narrador que, sem dúvida, apresenta-se limitado no romance.

Em *A gloriosa família*, o passado está assentado num devir em que a desconfiança e o estranhamento não são suficientes para apagar do horizonte pepeteliano a utopia. Não mais aquela que moveu a sua juventude no afã das lutas de libertação nacional, no sonho da construção de um país livre que restituísse aos angolanos o governo de seus

destinos, mas aquela outra, a heterotopia, que “resulta não da invenção de outro lugar, mas da deslocação radical dentro de um mesmo lugar, o nosso”, como explica Boaventura Cardoso (2003, p.325). Com isso, Pepetela dá voz aos angolanos, expõe seus sonhos e suas decepções, dando vida a mundos desaparecidos e a outros latentes na Angola contemporânea.

Ao sacralizar ou dessacralizar a história, os romances de Montello e Pepetela tecem outras possibilidades de contar a experiência humana nas suas rasuras e sucessos, driblando a esterilidade do mundo cada vez mais embrutecido pela desumanização a que foi subjugada, primeiro pelos impérios coloniais, depois por sistemas autoritários e pela globalização potencializada pelas sociedades capitalistas.

### Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v.2.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz: 2000.

CARDOSO, Boaventura. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 2003.

MONTELLO, Josué. *Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. Confissões de um romancista. In: \_\_\_\_\_. *Romances e novelas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. P.13-72. v.I.

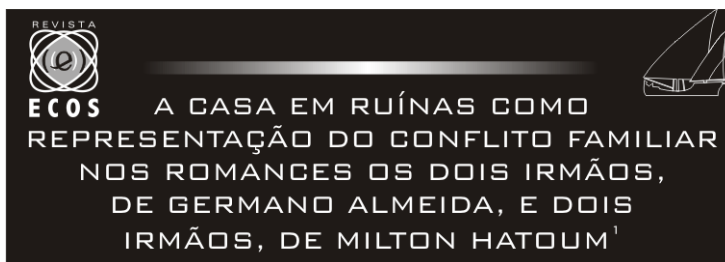
PEPETELA. *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

SCWARZ, Roberto. A importação do romance e suas condições em Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p.33-79.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Aceito em: 03.06.2010





Antonio Aparecido Mantovani<sup>1</sup>

*A casa, na vida do homem, afasta  
contingências, multiplica seus conselhos de  
continuidade. Sem ela, o homem seria um ser  
disperso.*

(Gaston Bachelard)

**Resumo:** O diálogo entre a literatura brasileira e a caboverdiana não se esgota nas décadas de 30 e 40. Este pode ser observado até a atualidade e com extensão para outras regiões brasileiras, além do Nordeste. A partir desta reflexão, este estudo tem como objetivo investigar, dentro do macrossistema literário de língua portuguesa e no âmbito das relações literárias contemporâneas entre Brasil e Cabo Verde, as tensões das personagens a partir da casa nos romances *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Nessas obras, a casa, distante de sua função de aconchego, em vez de ser *uma das maiores (forças) de integração* (BACHELARD, 2000, p.26), transforma-se num ambiente hostil, que impõe o conflito fraterno que se estende aos espaços em seu entorno.

**Palavras-chave:** literatura caboverdiana; literatura brasileira; estudos comparados; casa; drama familiar.

**Abstract:** The dialogue between Brazilian and Cape Verdean literatures does not end up in the 1930s and 1940s. It can

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de Sinop. Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. E-mail: aamanto@yahoo.com.br

be observed until nowadays and with extension to other Brazilian regions beyond north-east. Based on this reflection, this study aims at investigating the tension of the characters from the house in the the novels *Os dois irmãos*, by Germano Almeida and *Dois irmãos*, by Milton Hatoum, inside the literary macro system of Portuguese language and in the scope of contemporary literary relations between Brazil and Cape Verde. In these works, far from its function of shelter and instead of being *one of the greater (strengths) of integration* (Bachelard, 2000, p. 26), the house changes into a hostile environment which imposes the fraternal conflict that reaches the surrounding spaces.

**Keywords:** cape verdean literature; brazilian literature; comparative studies; house; familiar drama.

A história que deu origem ao romance *Os dois irmãos*, segundo Germano Almeida, aconteceu na ilha de Santiago, por volta de 1976, quando ele, como Agente do Ministério Público<sup>2</sup>, foi designado para a “acusação de ‘André’ pelo crime de fratricídio”. Passado o julgamento, e nunca se sentindo em paz, Germano escreveu o romance, no qual, segundo o próprio autor, a realidade se confunde com a ficção. Desta forma, a escrita parece, para além do ofício de escrever, ser uma maneira de o autor resgatar e compreender os motivos que levaram André (nome fictício), em sua volta a Santiago, a matar o próprio irmão. Na verdade, a consumação do crime ocorre não pela vontade do infrator, mas pela intensa pressão social exercida sobre ele, principalmente por parte do pai, que o ignorou completamente até a consumação do fratricídio, que repararia, assim, a honra desfeita.

Diante do impacto do meio sobre André, tendo por consequência o desfecho do crime, não sabemos até que ponto essa personagem é realmente a culpada pelo fratricídio. Essa dúvida enriquece o texto e instiga o leitor, que conclui que André se viu obrigado a cometer um crime de acordo com a expectativa e os valores de uma sociedade cujo código de honra está acima de tudo.

---

<sup>2</sup> Essa afirmação consta do frontispício do romance *Os dois irmãos*, chamando a atenção do leitor para a veracidade da história que inspirou o autor a escrever o romance mencionado.

O romance de Milton Hatoum centraliza o enredo na história dos gêmeos Yaqub e Omar, o caçula, e as relações destes com a mãe, o pai e a irmã, respectivamente: Zana, Halim e Rania. Nos fundos da mesma casa, localizada num bairro de Manaus, moram a empregada Domingas e seu filho, Nael, um menino que anos mais tarde narra uma estória cheia de vingança, paixão e relações arriscadas, buscando a identidade de seu pai (Yaqub ou Omar).

A intriga tem seu início quando Yaqub é mandado para o Líbano, aos treze anos, para evitar o conflito entre os gêmeos. Como consequência dessa relação conflituosa, o inconsequente Omar estoca o rosto de Yaqub com uma garrafa estilhaçada, causando-lhe um grande corte e uma eterna cicatriz, porque ele havia recebido um beijo no rosto da dengosa mocinha Lívia, que atraía os dois irmãos.

Yaqub volta cinco anos depois, transformado num jovem calado, misterioso e cheio de ressentimentos. Mais tarde vai estudar em São Paulo, onde o frio da cidade parece contagiar também seu temperamento, e ali se casa em segredo. Omar é mandado à capital paulista para tentar obter sucesso semelhante ao do irmão mais velho e descobre que este havia se casado com Lívia, a causadora do principal conflito na infância dos irmãos, o que torna a sua reconciliação impossível. Posteriormente, Omar sente-se também traído nos negócios e espanca Yaqub, que planejará e executará friamente sua vingança.

Feitas essas abordagens e tendo em vista que a casa é um importante componente nas duas narrativas, voltemos nossa atenção à importância do ambiente da casa para a configuração das personagens. Por isso, parece-nos imprescindível destacar os preceitos teóricos de Gaston Bachelard sobre o tema. O psicanalista suíço, em *La poétique de l'espace* (2000), consagra, do total de dez, os seis primeiros capítulos aos espaços íntimos e seu significado simbólico, numa espécie de *poética da casa*. Bachelard compara a alma humana a uma casa antiga e, para compreendê-la e explicá-la, faz-se necessária, segundo o pensador, uma investigação cautelosa e pertinaz.

No primeiro capítulo, "A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana", Bachelard faz um levantamento das

noções gerais associadas à moradia, tais como proteção, sossego, estabilidade ou o seu contrário. Observemos:

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.

[...] a casa é uma das maiores [forças] de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem [...]. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é a alma. É o primeiro mundo do ser humano (2000, p. 24-26).

Se a casa representa a proteção, o nosso primeiro universo, o corpo e a alma, não se poderia esperar outro desfecho nos dois romances, na medida em que a casa é tomada, o lar é desfeito e tudo se vai transformando em ruínas, ou seja, num verdadeiro abismo familiar.

Tanto na narrativa de Hatoum quanto na de Germano Almeida é claro o impacto do ambiente interno e externo da casa nas personagens. No romance de Hatoum, o narrador Nael (participante e observador) tem uma perspectiva privilegiada e ganha a confiança do leitor: na condição de filho de um dos gêmeos com a empregada, tinha articulação livre pela casa, e, como observador atento e pessoa de confiança da mãe e do avô Halim, conhecia todos os segredos da casa, menos sua paternidade.

Assim sendo, para construir seu texto, o narrador vai juntando “cacos” dispersos nos interstícios de sua memória, como as conversas entreouvidas da família. É desta forma que, aos poucos, vamos conhecendo a casa e a família, na medida em que o narrador vai articulando seus relatos, assim como os alheios, embora fragmentados e sem uma sequência lógica, como se estivesse montando um mosaico.

A casa encontra-se dividida pelas disputas travadas pelos dois irmãos pelo amor da mãe, pela atenção do pai e pela constituição de suas identidades. Toda ação está centrada no conflito dos irmãos que divide a família. O próprio espaço físico expressa essa violenta divisão e cada

irmão quer, de alguma forma, demarcá-lo. Podemos citar como emblemático o momento em que Yaqub, mesmo morando em São Paulo, envia dinheiro para a reforma da casa, pois, desta maneira, não haveria como olhar para ela sem sentir-se diretamente a sua presença:

Halim não teve tempo de recusar a ajuda providencial. Uma boa amostra da indústria e do progresso de São Paulo estacionou diante da casa. Os vizinhos se aproximaram para ver o caminhão cheio de caixas de madeira lacradas; a palavra *frágil*, pintada de vermelho num dos lados, saltava aos olhos (DI, p. 129).

Esse ato de Yaqub parece representar mais uma marcação simbólica de seu espaço do que propriamente uma ajuda financeira, ou seja, ele consegue uma reapropriação do espaço que lhe foi negado, principalmente quando, ainda na infância, teve que deixar tudo para morar no Líbano. Consciente disso, Omar recusa a ajuda, não permitindo que reformem seu quarto: “Omar desprezou a reforma da casa e da loja. Proibiu que pintassem seu quarto, privou-se de qualquer sinal de conforto material que viesse do irmão” (DI, p.131).

Semelhantes, contíguos e com a mesma mobília, os quartos dos gêmeos deveriam ser iguais, no entanto, cada quarto é modelado de maneira completamente diferente. Deste modo, o quarto reflete a personalidade dessas personagens e como cada uma ocupa seu espaço particular: os quartos dos gêmeos funcionam como uma espécie de espelho de seus moradores.

O quarto de Omar se encontra em perfeita sintonia com o desregramento e a promiscuidade dessa personagem pela desarrumação e pelos objetos que o compõem:

a coleção de cinzeiros, copos, garrafas cheias de areia, calcinhas, sutiãs, sementes vermelhas, tocos de batom e baganas manchadas. Domingas, ao vasculhar o guarda-roupa, descobriu um remo indígena, lustrado e escuro. Na pá do remo, nomes femininos gravados a ponta da faca (DI, p.107).

Os objetos pessoais indicam a personalidade dessa personagem transparente e alheia à moralidade, que não aceita que pintem seu quarto, o que equivaleria a permitir que o irmão invadisse, ordenasse e descaracterizasse um espaço só dele.

Dessa forma, Omar recusa a interferência do irmão em seu espaço mais íntimo e simbolicamente transforma seu quarto numa trincheira, seu refúgio e fortaleza, o único espaço que ficou livre das interferências de Yaqub. Porém, o quarto, local também para remoer suas derrotas, nunca foi o espaço preferido por Omar. Ele sempre teve preferência pelo espaço aberto. Quando em casa, geralmente se encontra numa rede na varanda. Ainda que preguiçoso para o trabalho, Omar é um homem de ação. A rede parece representar bem essa personagem carregada da dubiedade, alguém extremamente preguiçoso para o trabalho, no entanto, sempre pronto para as “noitadas”. Diferentemente da cama, a rede geralmente fica num espaço aberto e em movimento, daí sua sintonia com a personagem, que não consegue renunciar às suas “farras”. É impaciente, perturbado, Omar não conseguiria permanecer muito tempo inerte numa cama e trancado num quarto. O alpendre, onde se situa a rede, faz parte da casa, mas, ao mesmo tempo, está fora dela; sendo assim, é um local de onde Omar presencia tudo ao redor e marca duplamente seu espaço, estando ao mesmo tempo dentro e fora da casa.

A presença de Omar na rede vermelha é tão marcante que se torna difícil imaginar o alpendre sem o caçula ali. O vermelho representa um indício claro da rebeldia dessa personagem. Entre outros significados, considera-se o vermelho a cor da paixão fervorosa, da guerra, do ódio, do derramamento de sangue e de tudo o que destrói, mas também do poder. Omar prefere dormir na rede vermelha depois de passar suas “noitadas de bebedeira” nos cabarés de Manaus. Na rede, o caçula sente-se em seu trono, onde recebe os cuidados das mulheres da casa.

Ao fim do romance, Omar volta desamparado para a casa que não mais lhe pertence, por isso, “[...] não havia mais alpendre, a rede vermelha não o esperava” (*DI*, p. 265). Sem a presença das mulheres da casa, do alpendre e

da rede, titubeante e à deriva, ele “recuou lentamente, deu as costas e foi embora” (*DI*, p.266). Restaram apenas lembranças e ruínas.

Por sua vez, ao contrário de Omar, Yaqub fixa-se no quarto, espaço de reclusão, para conseguir seus objetivos: “Ali, trancado no quarto, ele varava noites estudando a gramática portuguesa; [...] Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático” (*DI*, p.31). No entanto, se Yaqub prendia-se no quarto para estudar e se isolar da mãe e, principalmente, do irmão, o quarto, na verdade, não representa um espaço de total reclusão, pois, enquanto a porta estava fechada para a família, a janela encontrava-se aberta para o mundo. Daquele ponto ele olhava reflexivamente para a cidade de Manaus:

Apoiado no parapeito, Yaqub olhava os passantes que subiam a rua na direção da Praça dos Remédios. Por ali circulavam carroças, um e outro carro, cascalheiros tocando triângulos de ferro; na calçada, cadeiras em meio círculo esperavam os moradores para a conversa do anoitecer: no batente das janelas, tocos de velas iluminavam as noites da cidade sem luz. (*DI*, p.22).

Da janela, além de se embeber e reencontrar o espaço perdido da infância, Yaqub tem uma visão ampla da sua cidade e da história dela. Estar à janela é “uma forma de sair de casa, sem sair fora de portas” (ALMEIDA, 1985, p.3). Yaqub, recém-chegado, a partir da janela, não apenas tem uma visão ampla da cidade e reencontra o passado perdido, mas, observador discreto e atento a tudo que está a seu redor, com “olhão de boto” (*DI*, p.31), já se prepara para mais tarde levar “todo mundo para o fundo do rio” (p. 30). Para isso, Yaqub encontra nos estudos a melhor maneira para se sobrepor a todos e deixar aquele espaço que já lhe fora negado, em busca de novos horizontes.

A exemplo do quarto do irmão, o aposento de Yaqub também reflete a personalidade dessa personagem, capaz de esconder tudo. Por isso, seu aposento é destituído de qualquer adorno, “sem marcas ou entulho: abrigo de um corpo, nada mais” (*DI*, p.107). Dominado pelo

despojamento, esse espaço tem como tônica a discrição, o vazio e a ausência de qualquer marca em sintonia com a personalidade dessa personagem.

Por sua vez, se os quartos dos gêmeos são personalizados e refletem as características de seus ocupantes, a sala, por ser um espaço social, é por todos frequentada. Cenário de importantes ações do romance de Hatoum, sua mobília não demonstra ostentação: apenas um sofá cinzento, algumas cadeiras de palha, um lustre fora de moda, um tapete esgarçado e um altar com a estátua da santa.

Espaço coletivo, a sala torna-se palco de momentos de amor, destempero e violência, local onde o sagrado e o profano convivem lado a lado: ali, Halim e Zana viveram momentos de amor, muitas vezes, “com a alma pura e o gosto da hóstia no céu da boca, Halim a erguia na soleira da porta” (*DI*, p.65). Espaço das orações de Zana e Domingas por possuir um altar, com a imagem de uma santa e uma Bíblia sagrada; a sala também servia de alcova para Omar, que não respeitava o espaço predileto do pai, e, como forma de afrontá-lo:

Gandaiava como nunca, e certa noite entrou em casa com uma caloura, uma moça do cortiço da rua dos fundos, irmã do Calisto. Fizeram uma festinha a dois: dançaram em redor do altar, fumaram narguilé e beberam à vontade. De manhãzinha, do altar da escada, Halim sentiu o cheiro de pupunha cozida e jaca; viu garrafas de arak e roupas espalhadas no assoalho, carochos e casca de frutas sobre a Bíblia aberta no tapete em frente do altar, e viu o filho e a moça, nus, dormindo no sofá cinzento (*DI*, p.91).

Halim golpeia sem piedade o filho por ver em sua atitude um insulto, um enfrentamento a ele e ao que havia de mais sagrado, a crença da mãe. A mesma sala, em que tantas vezes Zana rezara pela volta do filho, também presencia o caçula ser espancado e acorrentado pelo pai.



O sofá cinzento associa-se a Halim. Em casa, o patriarca geralmente se encontra em seu sofá cinzento. Essa cor, composta em partes iguais do preto e do branco, está associada à justiça equilibrada. Nas crenças populares, representa a cor dos espíritos e das almas errantes. O cinzento está associado à cor cinza que, entre outros significados, é considerada em algumas culturas como símbolo da morte. Essas observações nos remetem a um excerto do romance:

[...] ele não se escondia, apenas caminhava, solto, errante, desencantado, um balão que murcha antes de tocar as nuvens. Às vezes, ao chegar em casa, Halim sentava no sofá cinzento e murmurava: "Morreu o Issa Azmar... morreu aquele vizinho da loja, o português da Barão de São Domingos... como se chamava? (DI, p.210).

Se o sofá cinzento nos remete à personagem Halim e afirmamos que o cinzento indiretamente simboliza a morte, o reino transitório, essa personagem não poderia escolher um local mais propício para seus momentos finais:

[...] de braços cruzados, sentado no sofá cinzento. Zana deu um passo na direção dele, perguntou-lhe por que dormira no sofá. Depois, menos trêmula, conseguiu iluminar seu corpo e ainda teve coragem de fazer mais uma pergunta: por que tinha chegado tão tarde? Então com o sotaque árabe, ajoelhada, gritou o nome dele, já lhe tocando o rosto com as duas mãos. Halim não respondeu.  
Estava quieto como nunca.  
Calado, para sempre. (DI, p.213).

A casa encontra-se dividida, como já foi referido. Zana sente essa divisão, mas não consegue unificá-la. A ruína da casa representa o fim da matriarca. Ela não consegue dissociar sua vida da casa e, ao perdê-la, vai definhando até a morte, que não demora a chegar. A perda

da casa para Zana não denota apenas uma perda material, mas uma vida desmoronada, cujas lembranças constituíam parte significativa de sua identidade. A casa significa para ela a presença da família, ainda que estilhaçada, inclusive dos já falecidos: o pai Galib e o marido Halim. A epígrafe drummondiana do romance já antecipa a importância do espaço da casa para a recuperação da memória:

A casa foi vendida com todas as lembranças  
Todos os móveis todos os pesadelos  
Todos os pecados cometidos ou em vias de cometer  
A casa foi vendida com seu bater de portas  
Com seu vento encanado sua vista de mundo seus imponderáveis [...] (DI, p.9).

Para Zana, perder a casa significa perder absolutamente tudo, não apenas os parentes ainda vivos, mas até as lembranças dos mortos que ali conviviam em forma de fantasmas. A perda material da casa e a desconstituição da família é consequência da rivalidade entre os irmãos. Perdê-la, para eles, é uma forma de negar totalmente o passado cheio de pesadelos e pecados.

O poema de Drummond "Liquidação", que serve de epígrafe ao romance, retrata com propriedade o espaço da casa, com suas "lembranças, pesadelos e pecados". Cada móvel, cada canto ou "bater de portas" traz à tona a memória da família com suas alegrias e tristezas, os fatos do passado que se quer preservar ou que devem ser esquecidos ou suprimidos. Porém, o registro da casa de Zana é marcado pelo conflito, pelo duelo e pelo sofrimento. As melhores lembranças da matriarca são de um passado longínquo. Ela não aceita a perda da casa para não perder também as lembranças que cada canto traz à tona. Nesse passado, como sugere Drummond, houve pecados e pesadelos, assim como pode ter havido boas lembranças. Olhar para o espaço da casa é recuperar o registro da memória de um tempo perdido: para recuperá-lo, basta à matriarca olhar ao redor. Para Bachelard (1978, p.202): "Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido.

O espaço serve para isso”. Perder a casa significa perder definitivamente tudo o que na verdade já se perdeu, ou seja, uma vida inteira marcada pela perda. E esta não marca apenas a personagem Zana: em *Dois irmãos*, a família inteira é marcada pelas sucessivas perdas.

Em *Os dois irmãos*, de Germano Almeida (1995), desde o suposto adultério até o desfecho do crime, a casa abandona sua função primeira de aconchego e passa a representar um local de conflito e sofrimento. O próprio pai afirma que “uma desgraça” se abatera sobre a família.

No retorno à casa paterna, à medida que André vai se aproximando do antigo lar, evidencia-se paulatinamente o calvário que teria pela frente. Após a chegada à Ilha do Sal, André segue seu destino rumo à cidade da Praia, na Ilha de Santiago, onde “com o sol tão baixo e com um tempo tão escuro que aconteceu de facto ele rezear que o avião não encontrasse a pista” (ODI, p. 25). Depois de pousar na Praia, segue num caminhão velho e cheio de gente e ainda caminha a pé por duas horas, sob um sol causticante, “debaixo daquele calor infernal com as malas já a fazerem-lhe doer as costas [...]” (ODI, p.27), até chegar como um hóspede indesejado à casa que não o esperava.

Mas, antes de chegar, André tem ainda “um morro” (símbolo do calvário) a transpor e não aparenta nenhuma motivação à chegada, ainda que a viagem se tenha tornado sofrida e sem nenhuma recompensa. O filho já não caminha, arrasta-se ao encontro do pai, que, junto da porta, permanece indiferente ao vê-lo “tropeçando ao peso das duas malas que agora carregava em cada mão” (ODI, p.31). André parece pedir por socorro, mas a mãe nada pode fazer para aliviar sua angústia; ela sabe que uma inevitável tragédia está por vir.

A aproximação de André à casa dos pais remete-nos ao calvário de Cristo, o peso das malas semelhante ao peso da cruz que carregará. Essa afirmação parece ser confirmada no oitavo capítulo, quando o narrador afirma que estava “André trilhando, pelo menos pela segunda vez, a dolorosa via-sacra de todo um calvário que não tinha desejado, mas que lhe tinha sido imposto quase pela força

a partir do momento em que chegou à porta da casa dos seus pais” (ODI, p.68).

O tempo escuro na aterrissagem, o calor infernal, o morro a transpor e outros obstáculos, ou seja, a via-sacra que antecede à tragédia inevitável, remete-nos ao que Tomachévski (1971, p. 284) chamou de *motivação causadora homóloga*, pois o espaço externo de um contexto difícil e adverso, vivido pela personagem, sintoniza-se ao seu estado psíquico.

Na casa paterna, a sala, espaço social, local para receber os estranhos, é onde a família geralmente se encontra, mas não para conversar, pois só alguns pequenos monólogos são trocados, algumas vezes provocativos, por parte do pai.

A cozinha, que tem a função de aconchego pela presença do calor do fogo e dos sentimentos da mãe, não é praticamente frequentada pela família. As refeições não representam comunhão, mas desconforto e conflito. André, que deveria ser acolhido pela volta à casa paterna, passa a ser um intruso na mesa de sua própria casa:

Quando lhe passou a angústia daquela visão, André regressou a casa para o mata-bicho. Disse que se sentou no único lugar que se encontrava vago à mesa, mas o pai, sem olhar para ele, resmungou que aquele lugar não lhe pertencia (ODI, p.123).

O quarto também não se apresenta como espaço agradável, torna-se apenas um local de recolhimento e angústia, quando deveria proporcionar um “devaneio interminável”, como afirma Bachelard (2000). No retorno de Portugal, André encontra seu quarto como deixara, mas a própria disposição dos móveis indica controvérsia. A cama, principal móvel do quarto, deveria estar no centro dele, mas tal não ocorre, ela está localizada num canto à esquerda, podendo representar contrariedade e negativismo em virtude do conflito gerador de um terrível pesadelo.

O primeiro contato que o leitor tem do quarto de André é quando este, ao se aproximar da porta, vê

---

primeiramente sobre a cômoda a fotografia de seu casamento, como se nunca tivesse saído de casa. Logo a seguir, o narrador retoma a descrição desse momento para destacar que:

A cômoda continuava à direita, com a fotografia do seu casamento mais pendida sobre o lado esquerdo para melhor poder ser vista logo da porta do quarto. André reviu-se de fato preto e gravata e luvas brancas passando o seu braço pelo braço da Maria Joana toda vestida de branco, o longo véu tapando-lhe a cara (ODI, p.54).

O fato de a fotografia estar providencialmente colocada sobre a cômoda para ser vista da porta do quarto sugere o orgulho da família pelo casamento do filho. No entanto, à medida que essa união (o casamento) entra em ruína, a fotografia adquire outras conotações para os pais de André. Ferramenta da memória, a fotografia capta, recupera e traz à tona no presente um momento vivido que, de alguma forma, dialoga com o passado. Sobre a representação da foto, vejamos o que expõe Bridget Christine Arce:

Embora uma foto seja estática e não mude jamais, sua significância muda. A imagem envolve o espectador individual de forma vária, e significa diversas coisas em diferentes momentos no tempo. A fotografia, como ferramenta da memória que recupera e capta momentos efêmeros no tempo, mantém também uma relação dialógica com o presente, criando novas significações, enquanto cataloga as antigas. (ARCE, 2007, p.228).

Ainda que a foto seja estática e não mude, o seu significado adquire representações diferentes, dependendo

do momento vivido. O que era aprazível pode tornar-se desagradável, por criar novas significações a pessoas diferentes, dependendo do contexto.

Se, a princípio, a fotografia do casamento representava um momento de júbilo da família, à medida que a união familiar se esfacela, a fotografia passa a ser um incômodo por presentificar um passado que deve ser esquecido. Talvez por isso, ao retornar a casa após o primeiro encontro a sós com o irmão, André:

Acendeu o candeeiro e começou arrumando maquinalmente os seus objectos sobre a cômoda e virou a fotografia do seu casamento que encontrou voltada para a parede. E deitou-se e fechou os olhos e por longo tempo esteve revivendo o encontro com a mulher naquela tarde, e sorriu feliz por ter acreditado no João porque os olhos de Maria Joana não lhe tinham mentido (ODI, p.77).

O fato de André encontrar a foto virada para a parede é uma forte evidência de que, por não ter vingado a suposta traição no momento oportuno (segundo a comunidade), e o pior, ainda por encontrar-se com a mulher, passa a ser encarado como um covarde. A fotografia virada para a parede representa o repúdio da família, microcosmo de comunidade, às atitudes de André.

O filho, indigno, agora é um hóspede intruso, não há mais espaço para ele, mesmo em seu próprio quarto. Depois de ficar desaparecido por treze dias, quando já se pensava até mesmo na morte de André, em seu retorno a casa:

[...] ele tinha encontrado a sua cama já desmanchada e o seu colchão enrolado e amarrado com uma corda e colocado num canto do quarto e a fotografia do seu casamento metida dentro de uma gaveta (ODI, p.235).

A cama desfeita, o colchão enrolado e amarrado com uma corda e a fotografia guardada na gaveta deixam claro para ele que aquele espaço não mais lhe pertence; é hora de partir como um covarde ou vingar-se do irmão. O próprio pai já o instigara ao fratricídio.

Como já se disse, em *Dois irmãos*, de Hatoum, a reforma da casa realizada com o dinheiro de Yaqub foi uma forma deste marcar seu espaço, mesmo estando ausente. Yaqub é uma personagem de passagem ou quase uma sombra, pelo seu silêncio, mas sua presença torna-se constantemente representada pelas fotografias que desafiam e enfraquecem o caçula, incapaz de se projetar, ascender socialmente como o irmão mais velho:

Omar sempre esteve presente ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yaqub. Quando Rania beijava as fotos do irmão ausente, Omar fazia umas macacadas, se exibia, era um contorcionista tentando atrair a atenção da irmã. Mas a lembrança de Yaqub triunfava. As fotografias emitiam sinais fortes, poderosos de presença (*DI*, p. 62).

O caçula continuou a destroçar tudo com fúria: arrastou cadeiras, quebrou molduras dos retratos do irmão, e começou a rasgar as fotos; rasgava, pisoteava e chutava os pedaços de moldura, bufando, gritando (*DI*, p. 172).

A presença das fotos de Yaqub contrapõe-se à realidade de sua rejeição. Omar sabe que o irmão não voltará mais a morar ali, mas suas fotografias o atormentam por preservar a imagem de Yaqub. As fotografias do irmão são uma espécie de projeção de seu sucesso, pois sua ausência é motivada pelo seu êxito na capital paulista, de que o pai sente tanto orgulho; daí mais um motivo para o notável ódio do filho caçula pelos dois.

Voltando ao romance de Germano Almeida (*ODI*, 1995), a casa, que deveria aconchegar a família e apaziguar o conflito instalado, adquire uma função contrária: é nela que André recebe a maior pressão por meio de um silêncio

de morte vindo principalmente do pai, que não aceita que o “crime” fique impune. O próprio narrador afirma que uma das falas do pai é “uma espécie de instigação paterna ao fratricídio” (p.39). Além disso, todas as portas da casa literalmente se fecharam para André até o desfecho do crime:

Postou-se um momento junto da mesa olhando o filho numa concentração estática e ausente, como se estivesse a vê-lo num mundo diferente do seu ou então a despedir-se dele e depois, sem pressas, como se executasse um ritual, começou a fechar todas as janelas da casa e a porta que dava para o quintal e depois trancou uma das portas da frente deixando a outra apenas entreaberta e encunhada com uma pedra (ODI, p.124-125).

No dizer de Laura Cavalcante Padilha, em *O espaço do desejo*, as “janelas são a imagem plástica da abertura” (1989, p.42). Como tal, possibilitam, sem sair de casa, a que se tenha contato com o que está do lado de fora. Permitem olhar para o horizonte e sonhar com uma nova realidade. Com as portas e janelas fechadas, André sente-se confinado naquele espaço sem sequer poder imaginar uma nova realidade, a menos que sua honra seja refeita.

Parece-nos que fechar todas as portas e janelas da casa em momentos de luto (ou semelhantes a ele) era um hábito em algumas comunidades de Cabo Verde. No livro de crônicas *A ilha fantástica* (1994), de Germano Almeida, o narrador em primeira pessoa, numa digressão, relata um antigo costume da comunidade da Boa Vista:

A devolução de uma noiva por falta dos três vinténs constituía uma verdadeira tragédia, mil vezes pior do que uma moça solteira de família remediada ficar grávida: era logo declarado em casa um luto carregado para toda a família, com portas e janelas cerradas, todos os vizinhos, parentes e co-



---

nhecidos comparecendo para apresentarem aos pais as suas condolências, exactamente igual a um caso de nojo. (ALMEIDA, 1994, p.46).

Essa última inserção traz à tona um velho hábito caboverdiano de o noivo devolver a noiva por ela não ser mais virgem, como se esperava. O luto cerrado declarado pela família da noiva em virtude da vergonha e da desonra funciona como evidência, para a comunidade, de que não era conivente com tal mácula: as portas e janelas da casa são trancadas em sinal de nojo, para receber os pêsames das pessoas mais próximas, numa espécie de ritual em que “as visitas falavam sempre em voz muito baixa” (ALMEIDA, 1994, p.46), em sinal de respeito pelo infortúnio presenciado.

Esse hábito tradicional também aparece em *Os dois irmãos*, quando o pai de André fecha as portas e janelas da casa num momento de extrema aflição em virtude de o filho caçula e Maria Joana terem “transgredido” os valores morais, sem ainda terem sofrido, à altura, a inevitável penalidade. O fato de ficar uma única porta entreaberta pode sugerir que ainda haveria uma saída para o filho mais velho, ou seja, vingar-se. E, ao consumir a vingança, ansiosamente esperada por todos, novamente todas as portas e janelas são reabertas para André:

[...] reparou que as janelas da casa estavam de novo abertas, as duas portas escancaradas como se fosse dia de festa, e olhava ainda hesitante a temerosa figura do pai quando este desceu os degraus da entrada e, andando devagar, mas firme e solene, caminhou até onde o filho estava e sem quaisquer palavras o tomou pela mão e o conduziu para dentro da casa (ODI, p.152-153).

A porta simboliza a travessia, a passagem do profano para os valores consagrados pela comunidade, do mundo subterrâneo (porta fechada), para o céu, a liberdade social (porta aberta). O pai de André, ao vir ao seu encontro e conduzi-lo para dentro de casa, comprova que o filho já

não é mais um estranho na própria comunidade, uma vez que novamente se conforma aos padrões de conduta local e por isso as portas se reabrem para ele. Agora em casa, na companhia do pai, “André tinha-se de novo deitado sobre o colchão estendido no chão e o pai estava sentado num canto e enrolava um cigarro” (ODI, p.163). Sobre estar num canto, afirma Bachelard:

A consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto (2000, p.34).

Esse excerto de Bachelard parece representar os sentimentos do pai que procura encontrar-se em paz consigo mesmo, porque o respeito voltara à sua casa. Daí seu refúgio num canto. No entanto, o fato de enrolar o cigarro, além do vício, pode sugerir um estado de perturbação pela perda do filho mais jovem.

Honra refeita, o crime ansiosamente esperado por todos, em *Os dois irmãos*, trouxe a casa à função primeira, pois ela volta a ser um espaço de aconchego, principalmente para o filho eleito pelo pai. As próprias visitas, antes ausentes, retomam sua constância.

Na obra de Hatoum, a casa é destruída. A última nota da destruição do passado se estabelece com a transferência da casa de Zana para Rochiram: “a fachada que era razoável tornou-se uma nota de horror” (DI, p.189). O final do romance não oferece saída, tudo se perdeu. Restaram apenas ruínas e silêncio.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, G. de. *Os dois irmãos*. 2.ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

\_\_\_\_\_. *A ilha fantástica*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

ALMEIDA, H. Hatoum, O salto da vida para a arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, sábado, 8 jul. 2000. p.6.

- ARCE, B. C. Tempo, sentidos e paisagem: os trabalhos da memória em dois romances de Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORT, 2007. p.inicial e final.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. \_\_\_\_\_. Degradação do espaço. *Revista de Letras, Assis*, v. 14, p. 7-36, 1972.
- CARREIRA, A. *Cabo Verde: classes sociais, estrutura familiar, migrações*. Lisboa: Ulmeiro, 1977.
- CRISTO, M. da L. P. de. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas; Manaus: UNINORT, 2007. \_\_\_\_\_. *Relato de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos*. 1995. 212f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FREIRE, J. A. T. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. 2006. 235f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GANDARA, P. *Construindo Germano Almeida: a consciência da desconstrução*. Lisboa: Nova Vega, 2008.
- GOMES, S. C. *Amar Cabo Verde*. Disponível em: <<http://www.simonecaputogomes.com>>. Acesso em: 24.jan.2008. \_\_\_\_\_. *Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1993.
- HATOUM, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MARIANO, G. *Cultura caboverdiana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991. (Coleção: Palavra Africana).

PADILHA, L. C. *O espaço do desejo: uma leitura de A ilustre casa de Ramires de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1989.

POULET, G. *O espaço proustiano*. Tradução de Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard).

SPÍNOLA, D. *Evocações*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004. v.1.

TOLEDO, M. P. M. e F. de. *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo oriente e Dois irmãos*, de Milton Hatoum. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

TOMACHEVSKI, B. Thematique. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

Aceito em: 03.06.2010



Benedita de Cássia Lima Sant'Anna<sup>1</sup>

**Resumo:** A origem da imprensa no Brasil vem sendo objeto de inúmeros estudos que reproduzem quase sempre o mesmo conteúdo, ainda que abordado de forma diversa. Apesar disso, é importante dar seguimento a tais estudos, como modo de valorizar o passado e conhecer o processo que suscitou o aparecimento de debates políticos, sociais, culturais e literários em nosso país. Como não há meio mais eficaz para se fazer isso do que por intermédio da investigação e análise de periódicos da época, traçaremos, neste texto, considerações referentes a tais periódicos.

**Palavras-chave:** século XIX; Brasil e Portugal; periódicos áulicos; imprensa em Londres.

**Abstract:** The origin of the press in Brazil has been the theme of several studies which deal almost with the same subject, even if approached differently. Nevertheless, it is important to carry on such studies as a way of valuing the past and know the process which gives rise to the emergence of political, social, cultural and literary debates in our country. Since the only efficient way to do that is to research and analyze the journals of that period, we will ponder about such journals in this paper.

**Keywords:** 19<sup>th</sup> century; Brazil and Portugal; courtly journals; the press in London.

---

<sup>1</sup>Pós-Doutora em Letras. E-mail: cassiabar@hotmail.com

Escrever sobre a imprensa oficial brasileira e sobre a imprensa de língua portuguesa em Londres é analisar, mesmo que em linhas gerais, a fundação da Imprensa Régia, os primeiros periódicos áulicos, os primeiros debates entre os periódicos brasileiros, publicados com ou sem auxílio do governo. É também aludir acontecimentos referentes à história do Brasil que estão relacionados à própria historiografia da imprensa periódica aqui publicada.

Nesse sentido, informamos que, conforme advertem Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, na obra *História da imprensa no Brasil: "A imprensa é, a um só tempo, objeto e sujeito da história brasileira. Tem certidão de nascimento lavrada em 1808, mas também é veículo para a reconstrução do passado"* (2008, p.8). Ou seja, a imprensa nasce oficialmente no Brasil com a chegada da corte de D. João VI e testemunha, registra e veicula a história do país, bem como a sua própria história, que se constrói juntamente com a do Brasil, como parte integrante de um mesmo processo que se constitui.

É evidente que no longo período que tem início após o achamento do Brasil, ocorrido em 22 de abril de 1500, e, mais precisamente, após a instalação da colonização modelo misto (1548)<sup>1</sup>, a qual restringia as atribuições dos particulares em nosso território e envolvia forte empenho militar, econômico e jurídico da Coroa até a chegada da corte (1808), houve aqui circulação de periódicos publicados em Portugal e de material que era ilegalmente impresso em solo brasileiro, mas tal circulação não era permitida, já que era proibido instalar tipografias no território. Todas que se instalavam eram destruídas, sob as ordens restritivas do governo português, que impedia qualquer movimento que pudesse dar origem à imprensa brasileira.

Entretanto, como se sabe, em 1807, Portugal recebeu mais um ultimato de Napoleão e deveria fechar seus portos à Grã-Bretanha, caso contrário, seria invadido por um exército franco-espanhol (ALVES, 2000). Para evitar

---

<sup>1</sup>Após a fase do escambo e de parcos contatos entre Portugal e Brasil (1500 e 1530), D. João III ensaiou três modelos de colonização: o primeiro, estatal (1530-1533), abandonado em razão de seu elevado custo; o segundo, privado (1534-1548), que se revelou insuficiente; e o terceiro, misto, que se inicia em 1548 (CREVO, 2000, p.63).

as humilhações napoleônicas, semelhantes às que fora vítima a coroa espanhola % cujo rei, Carlos IV, pai de Carlota Joaquina, foi obrigado a renunciar em favor do filho, Fernando VII, e este, por sua vez, renunciou em favor de José Bonaparte % e contando com a proteção inglesa, o príncipe regente, D. João VI, acompanhado de sua mãe, a rainha D. Maria I, de sua esposa, Carlota Joaquina, de seus filhos e toda sua corte, num total de aproximadamente quinze mil pessoas, transfere-se para o Brasil, chegando inicialmente a Salvador (BA), em 22 de janeiro de 1808, e, posteriormente, em 7 de março de 1808, ao Rio de Janeiro.

Há de se mencionar, no entanto, que, conforme adverte o professor e historiador Amado Luiz Cervos (UnB), a vinda da corte portuguesa para o Brasil não se resulta de um imprevisto:

Pensou-se, de tempos em tempos, na transferência do trono português para o Brasil, desde que, pela primeira vez, o donatário da capitania de São Vicente, Martim Afonso de Souza, expressou essa idéia ainda no século XVI [...] Quando começou o envolvimento português na guerra atlântica, Rodrigo de Sousa Coutinho condicionava a salvação da monarquia portuguesa à ascensão do Brasil a uma posição central no Império Lusitano [...] Afastada do Governo Sousa Coutinho, Lisboa esqueceu-se momentaneamente da estratégia proposta pelo Ministro. Contudo, na Convenção de 22 de outubro de 1807, Portugal e Inglaterra recuperaram a idéia e regularam as condições da transferência da Corte. (CERVO, 2000, p.73).

Ainda sobre o fato, o historiador português António Ventura, professor na Universidade de Lisboa, afirma que a mudança da família real portuguesa para o Brasil foi um projeto meticuloso. Segundo ele, o objetivo principal da transferência da corte foi preservar a integridade física da família real e a legitimidade da coroa<sup>2</sup> Além disso, o

<sup>2</sup> Informações retiradas do site: <http://diariodorio.com/mudana-da-familia-real-foi-projeto-meticuloso/>, acessado em 04/11/2009.

historiador afirma que uma viagem como a realizada por D. João VI não poderia ter sido feita repentinamente, sem algum planejamento, tendo em vista, por exemplo, que a Real Biblioteca, hoje parte da Biblioteca Nacional, foi toda catalogada e transferida para o Brasil, juntamente com a corte.

Mas seja qual for o “real motivo” que justifica a vinda da corte, o fato é que essa transferência foi mais importante para nós do que para os portugueses e é graças a ela que, conforme observamos na página anterior, nasce oficialmente a imprensa no Brasil:

A imprensa surgiria, finalmente, no Brasil - e ainda desta vez, a definitiva, sob proteção oficial, mais do que isso: por iniciativa oficial - com o advento da Corte de D. João [VI]. Antônio de Araújo, futuro conde da Barca, na confusão da fuga, mandara colocar no porão da *Medusa* o material gráfico que havia sido comprado para a Secretaria de Estrangeiros e da Guerra, de que era titular, e que não chegara a ser montado. Aportando ao Brasil, mandou instalá-lo nos baixos de sua casa, à rua dos Barbonos. (SODRÉ, 1966a, p.22.)

Assim que o material gráfico trazido de Portugal foi montado na residência de Antônio de Araújo, D. João VI decreta, por intermédio do ato real de 31 de maio, que, atendendo à necessidade de oficina de impressão no reino, ficava estabelecido que a casa onde se havia montado o material serviria inteiramente de Impressão Régia, “onde se imprimam exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos, que emanarem de qualquer repartição do meu Real Serviço, ficando inteiramente pertencendo o seu governo e administração à mesma Secretaria” (apud SODRÉ, 1966b, p.22). Na data citada, D. João VI não apenas reconhece e oficializa a atividade gráfica no Brasil, mas também instaura normas rígidas para regularizar a atividade da imprensa brasileira.



Entre as normas por ele estabelecidas, estava a criação de uma junta responsável pelo exame dos papéis e livros enviados para serem publicados na Imprensa Régia. Era a censura. Temendo que se imprimissem textos contra a religião, o governo e os “bons costumes”, nada se imprimia no Brasil sem o exame prévio do frei Antônio de Arrábida, do padre João Manzoni, Carvalho e Melo, bem como de José da Silva Lisboa, todos censores reais.

A censura controlava não só as impressões de papéis no Brasil, como também a circulação deles. Nesse primeiro momento, um dos atos restritivos dos censores foi proibir a entrada e a circulação do *Correio Brasiliense ou Armazém Literário* no Brasil, em razão de o jornal tecer críticas aos costumes políticos aqui exercidos e ao governo brasileiro: “[...] a 27 de março de 1809, o conde de Linhares determinava ao juiz da Alfândega, José Ribeiro Freire, a apreensão de material impresso no exterior, contendo críticas ao governo” (SODRÉ, 1966c, p.29).

O jornal, lançado em Londres no dia 1º de junho de 1808, foi publicado mensalmente até dezembro de 1822, período em que são editados 175 números, de 96 a 150 páginas cada um, os quais compõem 29 volumes. Tinha o formato in. 8º e saiu com o objetivo de planejar para o Brasil instituições liberais e atacar os defeitos da administração.

Seu proprietário era Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça, mais conhecido como Hipólito José da Costa, jornalista e diplomata brasileiro nascido na Colônia do Sacramento, então domínio da Coroa Portuguesa (hoje pertencente ao Uruguai). O jornalista passou a adolescência em Pelotas, no Rio Grande do Sul, iniciou seus estudos em Porto Alegre, mas os concluiu na Universidade de Coimbra, em Portugal, onde se forma em Leis, Filosofia e Matemática. Filho de família abastada no Rio de Janeiro, é enviado como diplomata pela Coroa portuguesa ao México e aos Estados Unidos, onde ingressa na maçonaria.

De volta a Portugal, e a ainda a serviço da Coroa, vai para Londres (1802) com o objetivo de adquirir obras para a Real Biblioteca, aquela que posteriormente seria trazida para cá por D. João VI. Lá estabelece contato entre

as Lojas Maçônicas<sup>3</sup> Portuguesas e o Grande Oriente<sup>4</sup>. Em razão disso, quando retorna ao reino, é detido pela inquisição por ordem de Diogo Inácio de Pina Manique, que o acusa de disseminar as ideias maçônicas na Europa.

Após a prisão, Hipólito José da Costa é encaminhado às celas do Tribunal do Santo Ofício, onde permanece até (1805), quando, com o auxílio de seus irmãos maçons e sob o disfarce de criado, foge para a Espanha e de lá para a Inglaterra. Na Inglaterra, contando com a proteção do príncipe Augusto Frederico % duque de Sussek, sexto filho de Jorge III do Reino Unido e grão-mestre da maçonaria %, obtém alguns direitos políticos e passa a editar regularmente o *Correio Brasiliense*.

Considerado o primeiro periódico brasileiro, o *Correio Brasiliense* defendeu as instituições livres em Portugal e no Brasil, manteve-se contra a pressão da censura e constituiu órgão de estudos dos problemas brasileiros, fossem esses de origem econômica, política e/ou social. Além disso, mostrou-se favorável à reforma monárquica: “[...] tomou para si a tarefa de convencer as elites políticas espalhadas pelos domínios de sua majestade de que a melhor alternativa [...] estava na união de todos em torno da reforma da Monarquia” (JANCSÓ; SLEMIAN, 2002a, p.608).

Segundo o proprietário do *Correio Brasiliense*, a natureza já havia feito sua parte ao dotar o Brasil com recursos e riquezas estupendas, mas as dificuldades daqueles tempos exigiam a invenção de método político que transformasse tais dotes em instrumento de grandeza do Estado. Por esse motivo, pretendia que seu jornal espalhasse as luzes para libertar das trevas e da ignorância seu leitor, que, em sua maioria, era formado por habitantes do vasto Império:

O jornal nascia, portanto, sob a égide do patriotismo e da liberdade de imprensa, e destinava-se expressamente aos compatriotas<sup>5</sup> de Hipólito, àqueles que, como ele, tinham nas partes do Brasil a sua pátria, entendendo-se

<sup>3</sup> Em boa parte do mundo, os maçons se juntam, formando as lojas maçônicas, ou seja, uma espécie de associação de caráter universal, iniciática, filosófica, filantrópica e educacional.

<sup>4</sup> Designação dada à união política formada por lojas maçônicas autônomas, iguais em direitos e honras e independentes entre si.

<sup>5</sup> *Correio Brasiliense*, v.1, p.4.

---

por isto a terra que lhes serviu de berço ou foi por eles adotada para sê-lo dos seus descendentes. De resto, em nome do imperativo das luzes, o novo jornal rompia com a tradicional submissão dos letrados aos ditames do Trono, e para fazê-lo evocava uma tradição libertária da qual, segundo ele, a nação portuguesa fora privada pelos descaminhos de maus governos. (JANCSÓ; SLEMIAN, 2002b, p.9).

O que não significa que o *Correio Brasiliense* era contra a monarquia, ou mesmo contra a dinastia Bragança. O jornal defendia a soberania da Coroa nos domínios que eram seu por direito, apoiava o projeto de união luso-brasileira e comungava com o governo no tocante ao repúdio às ideias de revolução e ruptura. Preparou o Brasil para a instauração de um Império constitucional e manteve-se fiel ao pensamento de promover a prosperidade do Império, de introduzir na administração e no sistema de governo reformas que consideravam necessárias. Entretanto, aderiu, ainda que tardiamente, à independência do Brasil.

Assim, verifica-se que o *Correio Brasiliense* não tinha por finalidade pregar a emancipação do Brasil, e de fato não a pregou, mas defendeu com eloquência a moralização do governo vigente, a implantação de um sistema representativo, os direitos individuais e a liberdade de imprensa e por tais defesas foi alvo da censura.

Entretanto, importa mencionar que, conforme observa Ana Luiza Martins, a censura não foi a única responsável pelo início da experiência periódica de a Colônia ter sua origem no exterior:

Outros tantos fatores foram determinantes na criação de um periodismo sediado no estrangeiro, a começar pelo ambiente acanhado do Brasil, pouco estimulante para investimentos no ramo, considerando-se a limitação cultural do meio, a maciça população analfabeta e o desconhecimento dos prelos – elementos que desencorajavam, de pronto, a ativida-

---

de de forte peso mercantil. (MARTINS, 2001a, p.47.)

Assim, entre outros fatores, entende-se que manter uma publicação apenas com o lucro obtido com a venda de assinaturas era, no Brasil, tarefa irrealizável. Mesmo para o jornal brasileiro impresso em Londres, independente da censura direta e da ausência de concorrentes competitivos, foi um empreendimento financeiramente deficiente.

O *Correio Brasiliense*, certamente, não teria sobrevivido ao longo de seus treze anos se não fossem as tentativas de Hipólito José da Costa de arrecadar fundos para o empreendimento, seja de forma lícita, por intermédio das largas relações que possuía, seja de forma misteriosa, por intermédio de empréstimos suspeitos e chantagens editoriais (2001b, p. 48-49).

Ao contrário do jornal de Hipólito José da Costa, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, segundo jornal brasileiro e primeiro impresso no território, não precisou de mobilização financeira, seja por intermédio de empréstimos e/ou doações de terceiros, para publicar seus números e manter-se. Lançada em 10 de setembro de 1808 pela então recém-fundada Imprensa Régia, a *Gazeta* era órgão oficial do governo, portanto, subsidiada por ele. Saiu mais ou menos aos moldes da *Gazeta de Lisboa*, primeiro jornal publicado em Portugal, que circulava no Rio de Janeiro desde 1778.

Sobre a *Gazeta de Lisboa* importa mencionar que foi lançada no ano de 1641, durante o reinado de D. João IV, e reaparece em 1715, durante o reinado de D. João V, sob a direção de José Mascarenhas. Entre 1762-1778, tem a publicação suspensa; posteriormente, ressurgiu, mantendo-se sempre como órgão da imprensa oficial. Entretanto, assume ao longo de sua história outros nomes, como *Diário do Governo* e *Diário da República*.

Do mesmo modo, a *Gazeta do Rio de Janeiro* manteve-se sempre como jornal oficial. Dirigido inicialmente pelo frei Tibúrcio José da Rocha, que deixou o cargo quatro anos depois, sendo substituído por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães. Seu conteúdo atendia restritamente aos interesses da Coroa: trazia comunicados do governo, informações sobre a política internacional, particularmente a realidade europeia diante dos conflitos napoleônicos, além

---

de notícias dos dias natalícios da família reinante e informações sobre o estado de saúde de todos os príncipes da Europa. Sobre a *Gazeta do Rio de Janeiro*, escreveu Werneck Sodré:

Era um pobre papel impresso, preocupado quase que tão-somente com o que se passava na Europa, de quatro páginas in 4º, poucas vezes mais, semanal de início, trissemanal, depois, custando a assinatura semestral 3\$800, e 80 réis o número avulso, encontrado na loja de Paul Martin Filho, Mercador de Livros. (SODRÉ, 1966d, p.23.)

Entretanto, não podemos deixar de atribuir mérito à *Gazeta do Rio de Janeiro*, já que, mesmo sendo de natureza política e doutrinária, a folha coloca em circulação, ainda que de forma reduzida, informações, palavras e constitui para o historiador precioso documento da vida cotidiana, “pois sua seção de avisos deixa entrever vários aspectos do Rio de Janeiro que dificilmente se encontram em outra documentação”, como os anúncios referentes à “proliferação de mestres particulares, nacionais e estrangeiros, ensinando as mais variadas matérias a grupos sociais e etários distintos” (SILVA, 2007, p.22).

Além disso, a *Gazeta do Rio de Janeiro* sinaliza um impulso para o surgimento de outras folhas, ainda que pertencentes ao governo. Com o passar dos anos, sobretudo a partir de meados de 1821, mostra-se mais do que um simples veículo de interesse político e passa a interagir com o cotidiano da cidade, assumir princípios, como a defesa do liberalismo e a modernidade política, os quais continuariam orientando a imprensa brasileira:

[...] a partir de meados de 1821 (após a Revolução do Porto e com o ministério de José Bonifácio e convocação da Constituinte brasileira), a *Gazeta do Rio* (o título é reduzido) passa a defender o liberalismo e a modernidade política (citando Rousseau e outros da mesma linha). E acompanha de perto o processo de separação entre Portugal e

---

Brasil, posicionando-se a favor da independência deste antes mesmo do *Correio Brasiliense*. (MOREL, 2008a, p.31-32).

Por outro lado, o *Idade d'Ouro do Brasil*, primeiro periódico baiano e segundo publicado oficialmente no território brasileiro, impresso na tipografia de Manuel Antonio da Silva Serva, "a única tipografia então existente na cidade de Salvador" (MIANA, 1945, p.19), logo que saiu do prelo, em 14 de março de 1811, tornou-se órgão da imprensa oficial e manteve-se como órgão conservador até a sua supressão.

Esse periódico tinha também o formato in 4, quatro páginas, circulava às terças e sextas-feiras, ao preço de 60 réis o exemplar e 8\$000 a assinatura anual. Era redigido por Diogo Soares da Silva Bivar e pelo padre Inácio José de Macedo. Trazia notícias sobre festejos e comércio local, ciências, artes e acontecimentos internacionais. Assumiu o compromisso com a verdade, expressado desde a epígrafe que o apresenta ao público "Falai em tudo verdades, a quem em tudo as deveis" (*Idade d'Ouro do Brasil*, 1811, p.1). No entanto, não demonstrou nenhum respeito por ela, obedeceu às imposições severamente traçadas pelas autoridades.

Publicado sob a proteção do conde dos Arcos<sup>6</sup>, o *Idade d'Ouro do Brasil* manteve sempre a mesma linha editorial e defendeu o absolutismo monárquico português. Em razão disso, com a derrota e expulsão das forças portuguesas, comandadas pelo brigadeiro Inácio Luís Madeira de Melo, em 2 de julho de 1823, o periódico deixa de circular.

Sobre o episódio que serve como marco do encerramento definitivo da impressão do *Idade d'Ouro do Brasil*, e que é acontecimento de suma importância na luta pela consolidação da nossa emancipação política em relação ao reino de Portugal, escreveu o historiador Boris Fausto:

Na Bahia, as lutas entre as tropas por-

---

<sup>6</sup> Refere-se ao oitavo agraciado com o título, Dom Marcos de Noronha e Brito (1771-1828), administrador colonial português e último vice-rei do Brasil, que, com a chegada da família real, é transferido para a Bahia como governador.

tuguesas, lideradas pelo general Madeira de Melo, e as favoráveis à Independência **[do Brasil]** resultaram em centenas de mortos. A facção lusa foi de início vitoriosa até que as forças brasileiras de terra, apoiadas pelos senhores de engenho do Recôncavo e por uma frota sob o comando de Cochrane, forçaram a retirada final dos portugueses, em 2 de julho de 1823. (FAUSTO, 2007a, p.144).

Da mesma tipografia do *Idade do Ouro*, saiu, ainda em 1812, o primeiro periódico literário brasileiro, *As Variedades ou Ensaio de Literatura*. Folheto de trinta páginas, obviamente sem foto ou ilustração, contendo discursos sobre costumes, sobre virtudes morais e sociais, novelas de escolhido gosto moral, resumos de viagens e, ademais, trechos de autores clássicos, em prosa e em verso.

Considerada por muitos estudiosos uma revista, portanto, a primeira impressa no Brasil, *As Variedades* é uma miscelânea que ofereceu ao público um pouco de tudo. Mas, devido à falta de leitores, durou apenas dois números: o primeiro impresso no início de fevereiro e o segundo, duplo, impresso nos fins de julho de 1812. Deixou o árduo legado de divulgar literatura e cultura por intermédio de texto impresso “ em um território em que ainda não havia público leitor para isso “ a’*O Patriota* (1813-1814), jornal literário, político e mercantil do Rio de Janeiro.

Fundado por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, que, posteriormente, sucedera o frei Tibúrcio na redação da *Gazeta do Rio de Janeiro*, *O Patriota* foi publicado de janeiro de 1813 a dezembro de 1814. Durante o primeiro ano teve periodicidade mensal e, depois, passou a ser bimestral. A assinatura semestral custava, em 1813, 4\$000 réis. Em 1814, passou para 6\$000 réis. Do mesmo modo, o número avulso d’*O Patriota*, que durante o ano de 1813 custava 800 réis, teve um acréscimo, em 1814, e passou a custar 1.200 réis.

Saído também dos prelos da Imprensa Régia e herdeiro do Iluminismo setecentista, *O Patriota* divulgava em suas seções textos relacionados às artes, à agricultura, à botânica, ao comércio, à geografia, à mineração, à história,

à filosofia e à política. Tinha como colaboradores homens que atuavam diretamente no círculo de influência do governo, ou seja, estadistas, funcionários públicos, militares e professores, entre os quais José Bonifácio de Andrada e Silva, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Mariano José Pereira da Fonseca (futuro marquês de Maricá), o juiz dos Inconfidentes, Antônio Diniz da Cruz e Silva, além de Silvestre Pinheiro Ferreira.

Por intermédio da publicação d'*O Patriota*, inaugura-se “um espaço para manifestação da vida intelectual luso-brasileira, colocando-se o Brasil como centro da nação portuguesa” (MOREL, 2008b, p.32). Além disso, segundo Hélio Lopes, *O Patriota* “não apenas abre o caminho às publicações científico-literárias, mas também, até certo ponto, reata a nova era a um passado relativamente recente” (LOPES, 1978a, p.9).

Convém informar que *O Patriota*, *As Variedades ou Ensaios de Literatura*, *Idade de Ouro do Brasil*, bem como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, não foram os únicos exemplares da imprensa áulica que o governo joanino forjou ou amparou:

Pela necessidade de enfrentar e neutralizar a ação do *Correio Brasiliense*, [o governo joanino] estimulou algumas tentativas de periodismo, começando pelos folhetos de tipo panfletário e completando-se logo depois, com órgãos específicos do jornalismo. (SODRÉ, 1966e, p.35).

Ainda em 1809, a Impressão Régia lança em Lisboa, “com licença da Mesa do Desembargo do Passo”, as *Reflexões sobre o Correio Brasiliense*, redigido pelo frei Joaquim de Santo Agostinho Brito França Galvão<sup>7</sup>. O periódico entra em cena fazendo apologia ao bem-estar dos homens e à verdade, pregando o desprezo aos que com ela faltasse:

<sup>7</sup> Natural de Tavira (1767), formado em Teologia, pertenceu à ordem dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho. Sócio da Academia Real de Ciências, participou na recolha de material para a elaboração da obra *Documentos para a história de Portugal*.



---

A verdade, e o bem dos homens devem ser os motivos de todas as composições literárias. O escritor, que se não propõem espalhar sobre seus semelhantes às luzes de humana sã razão, dilatar o império da virtude, e melhorar a condição do homem social, inculcando moderação aos que mandão, e sofrimento aos que obedecem, é um charlatão indigno, que merece o desprezo dos homens justos, e sábios de todos os séculos, e de todas as nações. (*Reflexões sobre o Correio Brasiliense*, 1809a, p.3).

Entretanto, a única verdade que lhe interessava era a contada e construída por seu redator, particularmente se incentivasse a opinião pública a questionar Hipólito e o *Correio*:

Julguem os homens desapaixonados, se o redator do *Correio Brasiliense* desempenha a sua promessa daqueles diferentes artigos, e se o fruto do seu trabalho toca a meta da esperança, a que se propôs: o meu será examinar [...] a sua boa, ou má fé na exposição de fatos. Mas, primeiro que tudo duas palavras bruscas ao redator do *Correio Brasiliense*. Amigo. Falar do que se ignora e ser tolo, ou pedante [...] Esgrimir mui sisudamente uma espada de dois gumes, cortando o talho, e revés, quimeras, e fantasmas, é o mesmo que dar por paus, e por pedras. (*Reflexões sobre o Correio Brasiliense*, 1809b, p. 4-5).

Se as opiniões divulgadas no *Correio Brasiliense* sobre o governo davam “por paus, e por pedras”, portanto, se não tinham valor como frei Joaquim de Santos Agostinho desejava pregar, a preocupação em rebatê-las não se justificaria, o que permite indagar que o *Correio* estimulava, de fato, o público a refletir sobre atos do governo vigente e sobre o modo governamental de gerenciar as decisões. Por isso, conforme explicitamos, era temido pelo governo, que

não desejava nenhum tipo de questionamento acerca de seus atos.

Importa ressaltar que os ataques do frei Joaquim ao jornal de Hipólito só serviram para ampliar o interesse do público e, conseqüentemente, o prestígio do *Correio Brasiliense* junto a esse. Ressalta-se ainda que dois anos depois do lançamento das *Reflexões sobre o Correio Brasiliense*, uma nova tentativa de combater o órgão é lançada, desta vez, em Londres.

Redigido pelos médicos portugueses Vicente Pedro Nolasco da Cunha e Bernardo José de Abrantes e Castro, vindo reunir-se a esses, a partir de 1814, o jornalista e político português José Liberato Freire de Carvalho, *O Investigador Português em Inglaterra ou Jornal Literário Político* (1811-1819) era um periódico mensal patrocinado pela Coroa Portuguesa no Rio de Janeiro, que a princípio remetia ao jornal 14 mil reis por edição.

Esse jornal integra a corrente jornalística conhecida como os jornais de Londres, a qual também se insere o periódico *O Português ou Mercúrio Político Comercial e Partidário*, redigido pelo jornalista lusitano, protegido de Hipólito, João Bernardo da Rocha Loureiro. Jornal mensal que circulou em dois momentos: 1814 a 1822 e 1823 a 1826, *O Português* foi acusado pela autoridade lusitana de incitar o povo a fazer tumultos e revoluções, de disseminar ideias sobre anarquia, de contar fatos inverossímeis sobre a Revolução Francesa. Por isso, juntamente com o *Correio Brasiliense*, foi proibido de ser editado e de ser vendido em Portugal e em seus domínios.

Outro periódico que se integra à corrente citada e faz oposição ao jornal de Hipólito e ao jornal de João Bernardo é *O Campeão Português ou o Amigo do Rei e do Povo*,<sup>8</sup> também redigido pelo José Liberato Freire de Carvalho, que, depois de ter abandonado a redação d'*O investigador*, lança em Londres *O Campeão Português*, publicação quinzenal de início, depois mensal, que circulou entre julho de 1819 e junho de 1821 e definia-se como órgão político publicado para advogar a causa de Portugal.

---

<sup>8</sup> "Pela sua orientação abertamente contra a política 'brasileira' da Corte, *O Campeão* opôs-se, mais frontalmente do que qualquer outro, ao *Correio Brasiliense*" (TERGARRINHA, 1989, p.88).

Mas devido ao teor e a excessos de suas críticas, inclusive a Hipólito e ao *Correio*, foi alvo da censura lusa.

Sobre a censura imposta a esses jornais, importa mencionar que ela não teve o resultado desejado: a ausência de estruturas fiscalizadoras nos portos brasileiros, recém-abertos, facilitava a chegada dos jornais a seus leitores; além disso, a proibição oficial funcionava como propaganda, estimulando o interesse do público pelos impressos.

Com relação a essa censura, especificamente no que se refere às ordens que vetavam a circulação d'O *Campeão Português*, citamos um trecho do livro *Memórias da vida de José Liberato Freire de Carvalho*, publicado pela tipografia de José Batista Morando, em Lisboa, no ano de 1855<sup>9</sup>:

E como esta medida foi impotente e ineficaz, bem com são todas as dessa espécie, direi o que nesse tempo me escreveu o meu correspondente de Lisboa. Disse-me, formais palavras: "Aqui chegou do Rio de Janeiro a ordem para proibir o seu *Campeão*. Este governo, já mais prudente, não quis tomar sobre seus ombros este pecado do estulto e velho Portugal; contentou-se em mandar pregar pelas esquinas de Lisboa a proibição, assim como aparecera em corpo e alma nas esquinas do Rio de Janeiro; e aconteceu exatamente que nesse dia desembarcasse são e salvo esse mesmo seu *Campeão*. Assim, ao passo que se estava executando este moderado *auto-de-fé*, atravessava ele triunfante as ruas de Lisboa, às costas de um galego, que eu ia acompanhando em distância. Não tenha por isso susto, e fique certo, que se até agora o liam cem, de hoje em diante há de ser lido por duzentos, ou mil". (CARVALHO, 1855, p.202-203).

---

<sup>9</sup> Há duas referências de datas: uma logo após o título (1854) e a outra após o nome da tipografia (1855). Acreditamos que a primeira refere-se à data em que as *Memórias* foram redigidas e a segunda, à data em que foi impressa. (OBS.: Leitura on-line, concluída em 24/11/2009, por intermédio do site [www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br)).

Nota-se que, de fato, a censura não surtia o efeito desejado e, ademais, conforme adverte José Tegarrinha, no texto “Jornalismo de Convergências e de Confronto”, ela era oscilante:

[...] tanto antes como até depois de 1817 foi oscilante a dureza repressiva com estes jornais por parte das autoridades de Lisboa. Quanto ao *Correio*, não atingindo tão diretamente Portugal, mais preocupado com o governo do Rio, era tratado com algumas hesitações. O *Português* foi o mais duramente castigado, por ser a sua crítica predominante dirigida aos governadores de Lisboa. Contra José Liberato a sanha era recente. O *Investigador*, que fora criado com o apoio das autoridades portuguesas para combater a influência do *Correio*, não sofreu perseguições de início. Mas as posições crescentemente críticas de José Liberato, seu redator desde janeiro de 1814, vinham indispondo cada vez mais o conde de Palmela<sup>10</sup> contra ele. [...] não menos oscilantes eram as posições do governo do Rio para com estes jornais. Sabia-se que o *Português* tinha assinatura da Biblioteca Pública do Rio de Janeiro e era voz corrente que o *Correio* recebia favores ocultos da Corte. (TEGARRINHA, 2003a, p.8-9).

Tal oscilação provavelmente origina-se da desorientação do aparelho censório no decênio anterior à Revolução Industrial. Os censores tinham de guiar-se por textos de três origens diferentes e em muitos aspectos contraditórios, os quais provinham respectivamente do “regimento velho da censura, do regimento produzido no

<sup>10</sup> [A nota é nossa] Título de D. Pedro de Sousa Holstein, embaixador extraordinário e ministro plenipotenciário em diversas cortes estrangeiras; representante de Portugal no congresso de Viena, é nomeado em 1817 ministro dos negócios estrangeiros. Substitui D. Domingos António de Sousa Coutinho, em Londres; portanto, ocasião em que ocupa o mais alto posto da diplomacia portuguesa na época. Em outubro de 1820, cedendo às instâncias de D. João IV, vem para o Brasil e, em 26 de abril de 1821, parte juntamente com a família real para a Europa. Morreu em 1850, completamente afastado da política.

Rio de Janeiro e das frequentes ordens ‘azedas’ do governo” (2003b, p.5). Em razão disso, o resultado só poderia ser esse, que se alternava em sentidos opostos: ora empenhado em coibir a circulação e impressão dos jornais políticos, ora mais flexível, desatento talvez, acerca dos efeitos que as leituras deles causavam.

Outra hipótese para a oscilação citada se encontra no contexto social e político da época, particularmente na abertura dos portos brasileiros, criticada por Hipólito no *Correio Brasiliense*, mas que acabou por facilitar a entrada do jornal que era trazido para o Brasil por intermédio de navios ingleses.

Lembramos que, ao chegar ao Brasil, durante sua breve estada na Bahia, o príncipe regente, D. João, decretou a abertura dos portos “às nações amigas” (28 de janeiro de 1808), expressão que na época equivalia à Inglaterra. Esse ato marca o encerramento de trezentos anos do sistema colonial e, ao mesmo tempo, garante a continuidade da atividade comercial lusitana, ameaçada em razão das tropas francesas em Portugal. O ato também legaliza o comércio clandestino entre a colônia e a Inglaterra, o que significava a arrecadação dos tributos devidos.

Os produtores de açúcar e os proprietários de algodão foram beneficiados com a abertura dos portos, mas a grande beneficiária foi a Inglaterra: os ingleses acabaram se tornando senhores da alfândega, regulavam tudo, e os funcionários dos portos receberam ordens para dar particular atenção às indicações do cônsul britânico.

A medida era mais favorável aos comerciantes ingleses do que a brasileiros e lusos e provocou vários protestos dos comerciantes aqui instalados e dos comerciantes de Lisboa. Por isso, D. João teve de fazer algumas concessões:

Por decreto de junho de 1808, o comércio livre foi limitado aos portos de Belém, São Luís, Recife, Salvador e Rio de Janeiro, o famoso comércio da cabotagem, ou seja, entre portos da Colônia, ficou reservado a navios portugueses; o imposto sobre produtos importados, que fora fixado em 24% do valor da mercadoria, foi reduzido

---

para 16%, quando se tratasse de embarcações portuguesas. (FAUSTO, 2007b, p.123-124.)

Entretanto, isso não trouxe grandes modificações, já que a redução dos impostos sobre produtos portugueses, única medida verdadeiramente significativa tomada na época, foi ultrapassada pelo Tratado de Navegações e Comércio em 1810, no qual novos favorecimentos são feitos à Inglaterra, em troca de outros favores, como a proteção das colônias portuguesas pela esquadra britânica.

Dentre esses favorecimentos estava a redução da tarifa a ser paga sobre as mercadorias inglesas exportadas para o Brasil, então fixada em apenas 15% de seu valor, taxa inferior à paga pelos produtos portugueses. Posteriormente, as duas tarifas foram igualadas, mas “a vantagem inglesa continuou imensa. Sem proteção tarifária, as mercadorias de um país atrasado, como se tornara Portugal, no âmbito do capitalismo europeu, não tinham condições de competir em preço e variedade com os produtos ingleses” (FAUSTO, 2007c, p.124). E não competiu.

Interessa-nos, entretanto, não exatamente esse fato, e sim verificar que o favorecimento à Inglaterra dava origem a críticas severas expressas em jornais de língua portuguesa impressos em Londres, como o periódico brasileiro *Correio Brasiliense*, cuja entrada e circulação clandestinamente no Brasil, quando assim o era, foram beneficiadas pelas concessões dadas ao país, já que os navios ingleses não eram vistoriados pelas autoridades portuguesas e/ou brasileiras.

Aliás, sobre essa imprensa e o jornalismo em língua portuguesa impresso em Londres, importa lembrar que principiaram a difundir abertamente entre nós, por todas as classes da nação, as ideias liberais. Missão que as publicações impressas no Brasil, bem como as impressas

---

<sup>11</sup>Além dos jornais citados, também foram publicados na Inglaterra jornais portugueses que não exerceram relevo à imprensa brasileira, dentre esses *O Argus*, jornal de tendência absolutista, redigido por José Anselmo Corrêa Henrique, do qual foram impressos quatro números, todos em 1809; o *Microscópio de Verdades do Óculo Singular para o Povo Português Ver Puras e Singelas Verdades Despidas dos Caprichos e Paixões Particulares e Outras Expostas a Brillhante Luz do Patriotismo, Depois de Terem Sido Descobertas por Ele, Entre as Sombras do Erro, da Ignorância ou Malícia dos Godoyanos*, redigido por Francisco de Alpoim e Menezes, do qual foram impressos sete números entre os anos de 1814 e 1815, e *O Padre Amaro ou Sovéla Política Histórica e Literária*, redigido por Joaquim Ferreira Freitas, que circulou mensalmente de janeiro de 1820 a agosto de 1829, com apêndice até 1830.

em Portugal, ainda não estavam aptas para realizar, quer seja pela repressão e censura, quer por condições materiais ou pela própria tomada de consciência que foi incentivada pelas folhas vindas de Londres.

Se esses jornais publicados em Londres<sup>11</sup> exerceram papel importante no processo formador de nossa imprensa, superando e legando ao esquecimento a publicação de folhas portuguesas impressas em Paris,<sup>12</sup> onde os custos para lançar uma publicação periódica e mantê-la eram menores, foi também importante - ou melhor, decisiva para o surgimento de nossa imprensa - a publicação dos periódicos oficiais brasileiros anteriormente citados.

Nesse sentido, concluímos que, graças à existência de periódicos como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, *Idade d'Ouro do Brasil* e, principalmente, *As Variedades ou Ensaios de Literatura* e *O Patriota*, a imprensa brasileira vai assumindo aos poucos um perfil menos oficioso e mais enciclopédico, o que resultará no surgimento de uma imprensa mais rica do ponto de vista cultural e instrutivo: a imprensa literária e científica brasileira, responsável pela divulgação da literatura da época, e, conseqüentemente, pela formação do público leitor.

### Referências Bibliográficas

*Idade d'Ouro do Brasil*. Redigido por SERPA, Diogo Antonio da Silva; MACEDO, Pe. Inácio José de Bivar. Bahia: Tipografia Diogo Antonio da Silva Serpa (14 de maio de 1811 a 24 de abril de 1823).

LOPES, Hélio. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas*. São Paulo: Conselho Estadual de Arte e Ciências Humanas, 1978.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república*, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

---

<sup>12</sup> Na época estudada, foram publicados em Paris três periódicos de língua portuguesa: *Observador Lusitano em Paris ou coleção literária, política e comercial*, redigido por Francisco Solano Constâncio, de janeiro a abril de 1815; os *Anais das Ciências, das Artes e das Letras*, dirigido por Diogo Mascarenhas Neto, de julho de 1818 a abril de 1822, e *O Contemporâneo político e literário*, redigido por Manuel Inácio Martins Pamplona Corte-Real, Cândido José Xavier e José da Fonseca, de janeiro a setembro de 1820.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina (Orgs.). *História da imprensa no Brasil*.

São Paulo: Contexto, 2008.

MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra impressa. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina (Orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p.23-43.

*Reflexões sobre o Correio Brasiliense*, periódico dirigido por Joaquim de Santo Agostinho Brito França. Lisboa: Imprensa Régia (com licença da Mesa do Desembargo do Paço). 1809. Disponível para consulta no site [www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br) (Consulta realizada em setembro 2009.).

SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino Alves. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional. 1883-1902.

SILVA, Inocência Francisco da. *Dicionário bibliográfico português julgado pela imprensa contemporânea nacional e estrangeira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A 'Gazeta do Rio de Janeiro' (1808-1822): cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

SLEMIAN, A.; JANCSO, I. Um caso de patriotismo imperial. In: DINES, Alberto. (Org.). *Hipólito José da Costa e o Correio Braziliense: estudos*. São Paulo; Brasília: Imprensa Oficial do Estado; *Correio Braziliense*, 2002, p.605-667. v.30.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

TEGARRINHA, José. *Jornalismo de convergências e de confronto*. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/.../alm240620031.htm>>. Acesso em: 24.03.2003. Acesso em: 10.out.2009.

VIANA, Hélio. *Contribuições à história da imprensa brasileira: 1812-1863*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

Aceito: 03.06.2010





Lola Geraldés Xavier<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto pretende interrogar a ficção de João de Melo na sua relação com a História, nomeadamente com a guerra colonial portuguesa em Angola. Para isso, teremos em consideração o seu romance de 1984, *Autópsia de um mar de ruínas*. Analisaremos esse romance numa perspectiva semântico-gradativa a partir da significação alcançada na narrativa pelo Mar, pela Autópsia e pela Ruína. Esses temas, pela sua abrangência, permitem que *Autópsia de um mar de ruínas*, apesar de conter referências marcadas espacial e temporalmente, atinja a atemporalidade, pela descrição ficcional da guerra e suas consequências. Esse é um romance de denúncia da inutilidade dos conflitos armados, do seu absurdo e da perda da racionalidade.

**Palavras-chave:** guerra; subalterno; indiferença; medo; intertextualidade.

**Abstract:** This paper intends to question the fiction of João de Melo in its relationship with history, particularly with the Portuguese colonial war in Angola, in his novel *Autópsia de um Mar de Ruínas* (1984). We will review this novel in a semantic-gradual perspective from the achieved significance in the narrative by the Sea, by the Autopsy and the Ruin. By its coverage, these themes allow that *Autópsia de um Mar de Ruínas* achieves timelessness by the fictional description of war and its consequences, though it contains references marked spatially and temporally. This is a novel of

<sup>1</sup> Professora-adjunta da Escola Superior de Educação de Coimbra-Portugal. Doutora em Literatura Comparada de língua portuguesa. E-mail: lolaxavier@sapo.pt

denunciation of armed conflicts futility, its absurdity and the loss of rationality.

**Keywords:** war; subaltern; indifference; fear; intertextuality.

Ó mar,  
Ó mar,  
Ó mar profundo  
Ó mar,  
Negro altar  
Do fim do mundo

Em ti nasceu,  
Ó mar,  
A noite que já morreu  
No teu olhar.  
(José Afonso, «Canção do mar»)

João de Melo (S. Miguel, 1949), escritor e ensaísta português, com vasta produção literária de mais de três décadas, sobretudo na década de 80 do século passado, traça em *Autópsia de um mar de ruínas* (AMR) um retrato cruel e realístico da guerra colonial em Angola. Mobilizado pelo exército, para África, onde prestou serviço como furriel-miliciano enfermeiro, essa dolorosa experiência foi fundamental para a escrita da sua obra, como refere em várias entrevistas.

Esse romance de 1984, uma nova versão mais trabalhada literariamente do romance *A memória de ver matar e morrer* (1977), abre perspectivas de intertextualidade e de reavaliação da História da guerra colonial portuguesa. O título remete-nos *ab initio* para a atmosfera infausta que percorre a totalidade da obra. A acção passa-se em 1973<sup>2</sup>, no Norte de Angola, onde os combates entre a tropa portuguesa e a resistência angolana se intensificam a partir do final da década de 60. O leitor tem acesso quer à perspectiva dos habitantes civis angolanos de Calambata, quer à perspectiva dos militares aí sitiados.

<sup>2</sup> «Estava ali apenas para enriquecer com a possível decência e sem que alguém desse por isso. Para que haviam de servir doze anos de guerra, em comissões sucessivas (...)?» (AMR, p.169).

O valor documental<sup>3</sup> da obra, enriquecido pela experiência do autor empírico e pela explicitação na dedicatória<sup>4</sup> que abre o romance, resulta na intercepção de vários pontos de vista, visíveis, desde logo, na forma como se organizam os capítulos. Composto por 24 capítulos, o romance começa pelo espaço da tropa portuguesa e termina no espaço da sanzala dos civis africanos. Os capítulos que dizem respeito ao ponto de vista dos habitantes africanos de Calambata estão intercalados pelos capítulos em que se retrata a forma de sobrevivência dos militares portugueses<sup>5</sup>, dividindo-se o romance em doze capítulos para cada uma das perspectivas: a da tropa colonizadora e a dos autóctones colonizados. Há algo, porém, a unir os militares portugueses de baixa patente e os angolanos: a miséria, a fome, a animalização, o sentimento de injustiça, a aberração das consequências do colonialismo, a irresponsabilidade humana nas suas vertentes cívica e política e a faceta amoral do poder.

Essa preocupação em mostrar o ponto de vista dos dois grupos em contacto (os africanos a viver em Calambata e os portugueses aí a servir na tropa) evidencia o esforço de João de Melo em tentar compreender a identidade angolana e expor as realidades das facções em convívio, ambas com fragilidades, ambas com personagens ambivalentes, na sua bondade e maldade.

Nesse sentido, ao intercalar pontos de vista de narradores que compõem a cena diegética, são exploradas ficcionalmente as condições de vida dos africanos. O africano é mostrado como uma personagem esmagada pelo colonialismo, transplantado das suas terras do sul para um aldeamento do norte e vigiado pela polícia que facilmente exerce o seu autoritarismo por meio da violência. A fome e a consequente dependência das crianças aos restos da

<sup>3</sup> João de Melo, a propósito do seu último romance, *O Mar de Madrid*, responde numa entrevista ao *Jornal de Letras* (2/3/2006): «Lido com verdades que mentem e com mentiras que dizem a verdade, para melhor serem ficção». Daqui resulta a base documental de parte da sua ficção.

<sup>4</sup> «À memória dos que morreram em Calambata».

<sup>5</sup> Se tivermos em consideração *Mayombe* (1980), de Pepetela, romance que retrata as relações humanas entre guerrilheiros do MPLA circunscritos à floresta de Mayombe, veremos o lado da resistência angolana, as várias formas de pensar, as susceptibilidades tribais, o olhar crítico lançado aos burocratas do MPLA, distantes da difícil realidade dos guerrilheiros, que escapa a este romance de João de Melo. A perspectiva em comum com *Autópsia de um Mar de Ruínas* e *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, prende-se com um exame crítico e psicológico da guerra em Angola, com o pânico da morte dos militares (angolanos e portugueses), com a solidão e com a incompreensão para com as crueldades da guerra.

comida dos soldados agudizam essa imagem de sujeição. Por conseguinte, ao africano, sob o jugo do colonialismo, apresentam-se-lhe quatro vias: junta à força de libertação, contra os portugueses; faz parte da Tropa Especial, lutando ao lado dos brancos; submete-se aos aldeamentos vigiados pelo colonizador e concentra-se em sobreviver, esperando pela independência, ou, aí, finge-se dominado pelos portugueses, mas serve de informador às tropas de libertação. Romeu é o exemplo da opção por esta última via. No final do romance, essa personagem, inesperadamente para o leitor, passa de africano apático e submisso a informador das tropas de libertação e, previsivelmente, é castigado até à morte pela tropa portuguesa, ainda que sem provas evidentes da sua traição.

No lado dos angolanos, considere-se algumas personagens, algumas delas adquirindo estatuto de narrador, como Natália, que representa a força e a determinação das mulheres inteligentes; Romeu, que representa o agente duplo; soba Mussunda, que caracteriza o desposamento do poder, mero fantoche nas mãos dos portugueses, tentando, todavia, manter uma certa dignidade para com os seus, ainda que a «Sua coragem [estivesse] definitivamente subjugada pelo jogo dos colonos» (AMR, p.256). Por outro lado, temos personagens que compactuam com o poder colonial, como Augusto, cozinheiro da tropa e símbolo da aliança com o opressor, por conveniência, e Bartolomeu, o bailundo que fazia reverência ao «Pai Branco» (AMR, p.67), mostrando falta de solidariedade para com os restantes africanos de etnias diferentes.

A dignidade roubada aos africanos vê-se, por exemplo, no episódio da compra do café por colonos brancos, pois estes adquirem o café aos negros a um preço inferior ao merecido, como se os brancos estivessem «todos combinados para roubar o preto» (AMR, p. 254). Para além disso, o episódio que se segue, dos mercadores portugueses a aproveitarem o dinheiro dos negros, aliciando-os com novidades, roupa, comida e bebida, sobretudo, evidencia a exploração das fraquezas dos negros despudoradamente, que Natália denuncia. A luta dos africanos civis contra os brancos mostra-se, assim, fracassada, pois, como Natália

reconhece, «os brancos estragaram a vida, comeram as forças todas dos homens» (AMR, p.34).

Por tudo isso, a imagem que os negros têm dos brancos não pode ser positiva. As negras, envelhecidas prematuramente, caracterizavam o abraço dos brancos como sendo: «sujo e mortal. Tem morte nele que nunca sai fora [...] Seu amor é morte apressada» (AMR, p.53). Os brancos são vistos pelos negros como «gente barriguda e avermelhada» (AMR, p. 253), vigarista (cf. AMR, p.263), cheia de manha, tentação e malvadez (cf. AMR, p.258).

O assédio e as violações dos brancos às negras são um exemplo do que fazia aumentar o ódio: «o ódio está já tão grande que parece é um desprezo e mais nada» (AMR, p.57). De facto, a abjecção da guerra e a consequente desumanização, as arbitrariedades, a violência gratuita para com os habitantes de Calambata instiga os negros a um surdo sentido de rebelião. O autoritarismo dos altos comandos e as brutalidades cometidas contra os africanos pela polícia política e por alguns elementos da tropa não apaziguavam a revolta silenciosa dos negros.

Em contrapartida, os negros são vistos pelos brancos como «molengões» (AMR, p. 253), sendo coisificados e despersonalizados: «" E querem isto a independência, vejam vocês!» (AMR, p.254). Nessa óptica, ambas as facções veem o grupo oposto de forma animalizada. Essa perspectiva, de sensação de onnipotência do colonizador, vem ao encontro da ironia feita pelo narrador onisciente em torno do furriel Tavares, que escrevia as suas memórias de guerra em duplicado, com um químico, três cartas por dia à mulher, como se se tratasse de um diário de campanha, intitulado «*De Como Nos Fomos A Eles em África e Asinha Os Tornámos Escravos Nossos E de Única Nossa Vontade*» (AMR, p.52).

Do lado dos portugueses, o alferes enfermeiro " como se se tratasse de um *alter ego* do autor empírico ", representa a consciência moral e incorruptível, na tentativa de preservar a decência e proteger os mais fracos, como os negros e os soldados. É a personagem que se apresenta mais humanizada e que serve de ponte entre os dois grupos, agindo, dentro do possível, como um protector dos negros. Mais abaixo, na hierarquia, Renato, um dos narradores principais, simboliza os militares anónimos que lutam no

mato, sofrem emboscadas, convivem constantemente com o terror de morrer e, quando morrem, caem no esquecimento do país. Apenas a família se lembra deles. Essa insignificância do soldado, visto apenas como mais um número, despersonalizado pelo esquecimento do seu nome, está bem sistematizada numa estrofe do poema «Romance de Pedro soldado», de Manuel Alegre: «Soldado número tal/ Só a morte é que foi dele./ Jaz morto. Ponto final./ O nome morreu com ele».

No lado oposto aos soldados, meros instrumentos de poder, situam-se os elementos da polícia, como o chefe Valentim, as chefias, os comandantes e «a indiferença insensível dos burocratas da guerra» (AMR, p.138). Estes, sendo apresentados de forma desumanizada, mostram indiferença e desrespeito pela vida humana. São eles que decidem sobre o rumo da guerra, alimentando uma ideologia balofa, decrépita e inconsequente. Assim, do lado português, os soldados opõem-se aos superiores hierárquicos, pois os soldados

tinham vindo ali parar, trazidos pela mãozinha rufiona do dever patriótico dos outros, dos outros que serviam a pátria à sombra das cidades [...], ganhando bom dinheiro, dormindo tranquilamente com mulher sua ou alheia; dos outros que planeavam surdamente a morte à distância e queriam mais e mais e sempre mais. (AMR, p.42).

A vivência da guerra é exposta a ridículo pela disciplina militar despropositada e desadequada ao cenário de guerra, na incompreensível mecanicidade dos rituais marciais. É exemplo disso o jovem militar que se vê humilhado e insultado pelos superiores, como acontece com o furriel enfermeiro obrigado a cortar o cabelo, por não ter a «gadelha nos termos regulamentares» (AMR, p.174). Alguns militares sentem-se arma e “dejecto” da ideologia colonial, mostram-se descaracterizados e revelam sentimento de incompreensão para com a vida que levam.

Se nos ativermos ao título da obra, poderemos considerar uma gradação descendente de valor disfórico,

que vai do Mar, elemento associado à geografia e História de Portugal, geralmente percebido como elemento positivo, para a Autópsia e as Ruínas, como formas aniquiladoras de não-ser e não-estar de um país e dos seus habitantes. Nesse sentido, vejamos em que temáticas assenta essa gradação.

### Mar

A evocação do mar acontece pela primeira vez no «capítulo nono», aquando de uma emboscada: comparado à terra, o ruído das metralhadoras e dos morteiros «soa um pouco de memória, mas é tão-só a terra enchendo-se de feridas, crateras, fissuras enormes “ como o mar [...] ainda e sempre como o mar dos Açores, bramindo na sua pólvora branca» (AMR, p. 114).

O mar serviu como elemento condutor da cultura portuguesa, sobretudo através da língua. A língua que, nos capítulos sobre a vida na sanzala, em que o narrador onisciente intercala com Natália, apresenta-se numa forma de «português desgramatizado» (AMR, p.71), em que a concordância verbal entre sujeito e predicado se desvia da norma padrão e a escrita tenta imitar a oralidade do português africanizado. A adopção da cultura ocidentalizada verifica-se também nos nomes das personagens africanas: Natália, Romeu, Sebastião, Josefa, por exemplo, em oposição aos nomes africanos dos mais velhos: soba Mussunda e vavó Katuela. No entanto, a cultura ensinada era a que ia ao encontro do regime português da altura e da ideologia do colonialismo. Faz-se, pois, ironia com o ensino ideológico que se praticava: «sô pressora Tina, lá na escola, costumava sempre dizer a razão estava justa: Angola era Portugal» (AMR, p.78).

Por seu turno, nos capítulos sobre a vida dos militares portugueses, a linguagem torna-se vulgar, disfemística, como forma de exorcizar a realidade irreal da guerra, por meio da nomeação de obscenidades<sup>6</sup>.

O mar é simultaneamente imagem de vida e de morte<sup>7</sup>. Se nas epopeias de exaltação aos descobrimentos o mar

<sup>6</sup> Semelhante, por exemplo, a *O cus de Judas*, de António Lobo Antunes.

<sup>7</sup> Cf. Chevalier e Gheerbrant (1994, p.439).

era símbolo de esperança e regozijo, nas narrativas da segunda metade do século XX o mar parece expelir o que de negativo foi acumulando ao longo dos séculos, tornando-se metáfora para o *locus horrendus* das consequências da expansão portuguesa, tema também presente, por exemplo, em *As naus*, de António Lobo Antunes.

*Autópsia de um mar de ruínas* permite não só uma perspectiva histórica da guerra colonial portuguesa, enriquecida por tentar abranger as duas realidades em confronto, mas também por permitir uma reavaliação metafórica da epopeia expansionista portuguesa e por fazer uma crítica ao fascismo. O título, centrando o elemento 'mar', permite ao longo do romance estabelecer várias intertextualidades a propósito da identidade portuguesa.

Em *Autópsia de um mar de ruínas*, o mar é de «rémoras» e de «lodo» (AMR, p.125); acolhe a morte como uma «paisagem naufragada no mar» (AMR, p.127). É um mar de «quinhentos anos e outros tantos dias» (AMR, p.132), é um mar que deu a sensação de onipotência aos portugueses, estabelecendo-se uma intertextualidade com *Os lusíadas* (VII: 14) para mostrar ironicamente o ridículo do esforço dos séculos passados: «E Se Mais Mundo Houvera Lá Chegara» (AMR, p.133). A ideia do peso da história concentra-se também na figura do padre, símbolo da tentativa portuguesa de evangelização nas terras colonizadas, que parece «um homem de quinhentos anos, de um país que se voltara na direcção de um mar inocente» (AMR, p.165). É um mar que não levou o desenvolvimento de forma sustentável aos povos colonizados, a prová-lo veja-se a imagem de pobreza das cubatas de Calambata, apresentadas como «um barco sem mastros, à beira de naufragar» (AMR, p.65).

Ao longo do romance, a visão sobre Portugal é disfórica; trata-se de um país como «um coro sem órgão» (AMR, p.287), que se converteu aos poucos num «asiló de velhos» (AMR, p.287), «porque todo o destino deste país de corvos e cornos nos puxa para África» (AMR, p.93). Assim, aquando do momento da partida dos soldados no aeroporto, «Mães-amantes choravam agarradas aos pilares, o corpo das manas estava trémulo, os amigos e os irmãos diziam piadas sem gosto» (AMR, p.93). Essa despedida faz lembrar



o choro das mães e as «noivas por casar», de «Mar Português», de Fernando Pessoa. Mais à frente é evidenciada a responsabilidade do regime pelos mortos produzidos pela guerra. O narrador mostra ironia, por meio dos adjectivos e do advérbio de modo: «era certo e seguro que o ministro mandaria um telegrama de condolências à família: *grande, grande* é a nossa pátria porque tais filhos ela tem; as corajosas mães que choram são o vivo exemplo de que Portugal é o país *eterno*; a nossa juventude morre *generosamente* nas distantes partes de África, mas vive no coração dos que melhor amam o seu povo» (AMR, p.144, sublinhados nossos). Vem ao encontro dessa apologia do sacrifício pela pátria o discurso do comandante após a morte de nove homens do batalhão numa emboscada, que «pensava aproveitar a oportunidade para discursar terrivelmente acerca da pátria viva e sempre imortal; da pátria que se cobria de glória, por cada soldado tombado ao seu serviço e em sua defesa, ideal supremo» (AMR, p.176). Mais uma vez, o narrador onisciente usa a ironia para ridicularizar a insensibilidade e a irresponsabilidade dos burocratas face à morte dos seus homens na guerra. O discurso desse comandante, de apelo ao ódio para com os negros, termina numa incitação teatral de hino: «Matá-los-emos todos, sem dó nem piedade, como nos ensinaram os nossos antepassados. Viva Portugal em Angola!» (AMR, p.178).

Os militares têm consciência da morte inglória a que o país os obriga, deixando de acreditar nesse tipo de pátria. As inscrições fúnebres previstas por Renato, em maiúsculas, no final do «capítulo vigésimo terceiro», estão em conformidade com este descrédito, insistindo no campo lexical da morte, pois Portugal e os portugueses fundem-se no mesmo destino: «VAI MORRER UM PAÍS QUE MATOU UM MILHÃO E QUINHENTOS MIL HOMENS NA GUERRA. COMO SERÁ A SUA MORTE?» (AMR, p.293).

À medida que a guerra avança e as frentes de libertação angolana ganham consistência, o país mostra-se expectante, cada vez mais vigiante e repressor, evidenciando desespero de causa e dando a entender que o regime «corria perigo e estava, ele mesmo, em desespero de causa» (AMR, p.95). Nesse cenário, os soldados esperam que «aconteça

uma Grande Coisa no país, porque quando um país fica assim amarelecido, com um ar de outono sem remédio, é porque há-de estar para acontecer-lhe uma Grande Coisa» (AMR, p.95). A repetição irónica dessa ideia faz-se quando o furriel enfermeiro se vê rodeado de companheiros mortos numa emboscada:

Pensava de novo nos pássaros da sua infância, na voz longínqua do mar do seu destino. Pensava que boa parte da sua vida se fora já com a esperança de que pudesse um dia acontecer-lhe uma Grande Coisa, talvez uma primavera nunca igual ou um fruto bem à medida da sua sede. [...] Tenho o meu destino de mar a cumprir, sou um homem do seu sal e da sua profundidade. Ouço-lhe a voz e sei que a ouvirei sempre enquanto estiver longe dele. (AMR, p.143).

Nesse sentido, todo o romance parece ser uma confirmação da perplexidade e das interrogações do Velho do Restelo: «A que novos desastres determinas/De levar estes Reinos e esta gente?/Que perigos, que mortes lhe destinas,/Debaixo de algum nome [sic] *preminente?*» (*Os Lusíadas*, IV, estrofe 97).

Portugal apresenta-se, assim, como uma «pátria em crise» (AMR, p.22), traiçoeira e enganadora. Um país ironicamente percebido por meio dos seus poderes políticos, Salazar e Américo Tomás (AMR, p.43), um país que se sumia nos

numerosos amigos americanos a quem a *gloriosa* política de Portugal em África infundia uma *excepcional* admiração, país *tão pequeno*, esse, *tão* cheio de merda *atómica* nas suas praias, mas *tão tenaz* na sua resistência ao comunismo internacional. (AMR, p.44, sublinhados nossos).

Veja-se a ironia conseguida por intermédio do uso de adjetivos e da repetição do advérbio de intensidade.

---

## Autópsia

*Autópsia de um mar de ruínas* revela, pois, um exame da guerra colonial portuguesa em Angola, permitindo uma análise psicológica do militar português subalterno por meio de uma crítica severa à ideologia da época e aos que a alimentavam (os representantes do regime, os burocratas etc.).

Aos soldados resta apenas a dignidade do desejo de continuarem vivos; no entanto, essa dignidade é corroída pelas circunstâncias de guerra. É também pelo direito à dignidade que lutam os habitantes de Calambata, animalizados pela polícia portuguesa e castigados por esta, sempre pronta a chicoteá-los. É, no entanto, uma dignidade roubada ao soba que se apresenta velho e com medo da polícia portuguesa, logo respeitoso para com ela. O momento de maior dignidade apresentado no romance dá-se no final do segundo capítulo, quando o soba tenta libertar Romeu dos maus tratos de Valentim<sup>8</sup>, o chefe de polícia, e é, ele próprio, pontapeado; responde com o silêncio, mostrando-se indefeso e conformado.

Mais à frente, Romeu afirmará: «vida de preto é pior que estrume. Coisa suja onde o branco não vai pôr nunca a mão mas só o chicote e a voz que manda para exigir obediência, sem condições» (AMR, p.121). Como já referimos, o ódio dos negros pelos brancos é justificável pelas acções arbitrárias destes: tiraram-lhe as terras, a liberdade, violaram as mulheres, exploraram, bateram, alimentaram a fome. Não podemos, porém, esquecer que, em Portugal, a situação de miséria não era diferente, pois, como afirma uma personagem de *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes: «como se morrer de fome onde [Cova da Piedade] os pretos somos nós fosse melhor do que morrer de fome onde [Luanda] os pretos são outros» (*O manual dos inquisidores*, p.212). A miséria não era, de facto, diferente para a generalidade dos portugueses em Portugal, nem em Angola, e na obra insiste-se nas condições de fadiga, sede,

---

<sup>8</sup> O castigo de Valentim, como se de uma justiça divina se tratasse, não tarda a acontecer. Após ter sido o responsável pela capotagem de um jipe com crianças, quando morre Júlia, pede destacamento para uma sanzala mais a sul, mas acaba morto «por uma emboscada de um só tiro...» (AMR, p.224). As reticências fazem prever que terá sido um assassinato, e não uma emboscada, resultado das inimizades que colecionara entre os negros.

fome e medo a que se submetiam as patrulhas portuguesas pelo mato.

O romance constrói-se nos contrastes opressor/oprimido; subjugador/subjugado; rico/pobre. Esses contrastes entre a pobreza e a riqueza continuam empiricamente actuais, sobretudo na Angola hodierna:

mulheres essas que traziam pela mão crianças cor de lama e em cujo rosto se surpreendia as crateras da fome iludida na sua ingenuidade; depois, eram os bairros lavados dos brancos. [...] o silêncio dos ricos, os carros exageradamente luxuosos e quase funerários dos ricos de toda a parte do mundo. (AMR, p.86-87).

Na gradação que estamos a analisar, destaca-se o episódio em que o jipe cheio de crianças capota e provoca a morte de Júlia Doke. A sua autópsia é feita pelo delegado de saúde, que chega no dia seguinte, e pelo furriel enfermeiro «debaixo de uma árvore, à vista de toda a gente, e toda a sorte de insectos pousava na carne semiapodrecida do cadáver trucidado» (AMR, p.224). Sendo as crianças «a explicação do mundo» (AMR, p.221), como se refere neste «capítulo décimo sétimo», esse episódio é particularmente simbólico, pois representa a banalização da morte e a insensibilidade para com o valor da vida. Na verdade, a morte e o sofrimento, pela repetição e pelo hábito, provocam indiferença. Assim, face aos feridos e aos mortos, resta a insensibilidade (cf. AMR, p.245) que as personagens demonstram.

Vem nesse sentido a intertextualidade com o capítulo XI da *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, em momentos de morte iminente para os soldados: «É só preciso chegar depressa, acudir aos nossos e à sua perdição, aos nossos, aos nossos, acudamos prestes que matom o meestre, que os matom todolos nossos e pronto nom serão vivos...» (AMR, p.116). Por meio da repetição intensifica-se a angústia e a inquietação, apelando-se à união e à solidariedade, devido à necessidade de acordar as consciências contra a morte e na tentativa de reunir as hostes numa só direcção de

interesses pelo Bem do país, como aconteceu no último quartel do século XIV.

Esse é, assim, um romance sobre a vivência agônica, a sensação física e psicológica da morte, a neutralização da importância do ser humano, reduzido à sua condição física efêmera e frágil. O descrédito pela guerra é acentuado pela ironia presente, por exemplo, nas inscrições nas paredes, repetidas ao longo do romance, quer do lado dos brancos, quer do lado dos africanos: «É PROIBIDO DIZER QUE HÁ GUERRA» (AMR, p.51, 108, 194); «SANZALA DA PAZ “ POVO RECUPERADO» (AMR, p. 81 e 250).

### Ruínas

Esta nossa análise gradativa de elementos de *Autópsia de um mar de ruínas* culmina no sentido das ruínas, no sentido da decadência de ideologias, da destruição do espaço físico e psicológico que envolve os dois grupos em convívio e, finalmente, da degradação da mente e do corpo das personagens.

A relação com o título do romance é explícita uma só vez. A expressão é usada quando o furriel Borges aparece «como se emergisse do fundo de um mar de ruínas» (AMR, p.127), após a descoberta dos soldados portugueses mortos numa emboscada.

A solução apresentada no romance pelos comandantes visava responder à guerra com mais guerra, sem se importarem com a morte de soldados: «Matem-se, porém, todos os meninos de suas mães, para que assim a víbora desta revolta se ache asinha vencida e fatigada de morrer» (AMR, p.167). A intertextualidade com «O menino da sua mãe», de Fernando Pessoa<sup>9</sup>, é aqui evidente, enfatizando a intemporalidade da temática da morte de jovens inocentes. O narrador denuncia a responsabilidade dos “senhores da guerra” nas atrocidades cometidas, pois o importante para os comandantes era que pudesse acontecer «Grandes Coisas de bem e riquezas e honras», como já alertara o Velho do Restelo (cf. *Os lusíadas*, IV, estrofe 95),

---

<sup>9</sup> «No plaino abandonado/ Que a morna brisa aquece,/ De balas traspassado/” duas de lado a lado “,/ Jaz morto e arrefece./ [...] / Jaz morto, e apodrece,/ O menino da sua mãe», Fernando Pessoa, «O menino da sua mãe».

indiciando que em quinhentos anos nada mudou na natureza humana.

Nesse cenário funesto de conflito, um dos elementos simbólicos explorado na obra é o corvo. Este assume na narrativa um simbolismo negativo, no sentido de mensageiro da morte, em que se tornam os «americanos [que] fazem disto uma guerra de saldo» (AMR, p.21) e os elementos da política política (AMR, p.95).

É todo esse ambiente de morte que se vai agudizando assim que caminhamos para o final do romance, quer da parte dos africanos, quer dos portugueses. Apesar de Natália ter pensado, logo no capítulo segundo, que «gostava de ver ainda o dia do seu marido revoltar nos brancos» (AMR, p.33), essa personagem está longe de imaginar que o seu desejo se irá realizar no final de forma trágica.

A morte é também uma realidade constante para os militares, que se tornam mortos-vivos: «A guerra era a única, a inacreditável realidade do tempo e do mundo. Além disso todos estavam em dúvida acerca de tudo. Permaneciam despertos, mas confundiam a vida com o pesadelo dos mortos» (AMR, p.179). O soldado Ricardo filosofará igualmente: «Nunca mais seremos os mesmos homens» (AMR, p.202, 203). Desta forma, a consciência da alteração provocada pela guerra, no eco repetido das suas palavras, evidencia o absurdo da vida.

A expressão do desejo dos militares, acicatada pela solidão, no assédio às africanas, na evocação da mulher-amada, atinge particular destaque com a aproximação da morte, na repetição agónica do cabo enfermeiro Couto para o furriel enfermeiro: «Três filhos, furriel. E uma mulher» (AMR, p.136) e nas cartas de amor que Renato idealiza e, em particular, na que fecha simbolicamente o penúltimo capítulo, quando essa personagem se prepara para morrer: «ferido de morte, penso. Digo ferido de morte porque os meus vinte dedos, amor, começam a sofrer do azul insofrimento da terra. [...] Amor, eu não sei se se dói» (AMR, p.292-293). A carta de amor que Renato escreve termina ainda de forma elucidativa em relação a este aspecto: «É o que escrevo aqui, sentado na noite. No sítio onde estou, amor. De frente para os mortos que cercam Calambata cercada de guerra pelo norte. A pensar, amor, que há em mim um morto que não morre»

---

(AMR, p.276). Essa morte psicológica transformar-se-á em morte física à medida que, simbolicamente, o mar é substituído pelo pântano da existência, pelo espaço psicológico:

De modo que aos poucos fomos ganhando este aspecto de náufragos do pântano, com a lama a crestar-se-nos no corpo “ e, assim, agora a morte é o crescimento do musgo: a minha pele transformou-se em escamas de peixe e todo eu sou decerto um anjo oceânico que não soube nem pôde escapar à guerra. (AMR, p.285).

Assim que a morte se aproxima, Renato vê-se a tornar-se «leve como um pombo, amor, como o menino que nunca viu o mar de perto, sendo de morte as suas águas tão brancas, caladas, deslizantes...» (AMR, p.293).

O desânimo e a amarga experiência das personagens conferem à narrativa uma marca anti-heróica, também patente de forma paródica em *As naus*, de António Lobo Antunes. O sentido trágico da existência atinge assim o clímax no final do «capítulo vigésimo terceiro», em que morre Renato.

*Autópsia de um mar de ruínas* é, assim, um romance atemporal, pelas sinestésias de guerra que congrega: a perspectiva é a da guerra colonial portuguesa no norte de Angola, mas o medo da morte, a solidão, as hierarquias militares, burocráticas e paralisantes são factores de todos os confrontos. É um conflito que conduz a transformações psicológicas, que animaliza o colonizador e o colonizado, que mostra a indiferença para com o sofrimento dos angolanos e dos subalternos em geral. É um romance contra «toda a inspirada indústria de uma guerra» (AMR, p.43).

Essa narrativa contribui para uma nova tomada de consciência de valores invertidos durante a guerra, para a reanálise da história colonial e, por arrastamento, dos descobrimentos portugueses, no que de violento tiveram, o que vem ao encontro de *As naus*, enquanto desmistificação desse período considerado ainda glorioso por alguns portugueses contemporâneos.

*Autópsia de um mar de ruínas* parece, por conseguinte, responder negativamente à questão colocada por Fernando

---

Pessoa, em «Mar Português»<sup>10</sup>: «Valeu a pena?». João de Melo parece querer dizer com esse romance que nem tudo vale a pena, mesmo quando a alma não é pequena.

### Referências Bibliográficas

ALEGRE, M. *30 Anos de poesia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

ANTUNES, A. L. *Os cus de Judas (edição ne varietur)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

\_\_\_\_\_. *As naus (edição ne varietur)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

\_\_\_\_\_. *O manual dos inquisidores (edição ne varietur)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

LOPES, F. *Crónica de D. João I*. Barcelos: Editora Livraria Civilização, 1994. v.1.

DIAS, E. M. A novelística das guerras coloniais portuguesas, *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2845.pdf>> Acesso em: 30.mar.2010.

DUARTE, M. M. S. *Autópsia de um mar de ruínas: a ficção na senda da história*. In: MARINHO, M. de F. (Org.) *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, vol. I, 2004.

DUTRA, R. L. O universo mítico das águas e suas refrações na ficção contemporânea: uma leitura de narrativas de João de Melo, Lobo Antunes e Pepetela. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v.3, n.X, out-dez 2004. Disponível em: <[http://www.unigranrio.br/unidades\\_acad/i hm/graduacao/letras/revista/numero11/textorobson4.html](http://www.unigranrio.br/unidades_acad/i hm/graduacao/letras/revista/numero11/textorobson4.html)>. Acesso em: 30.mar. 2010.

\_\_\_\_\_. Entre o mar português em ruínas e as ondas da resistência angolana. In: LARANJEIRA, P.; SIMÕES, M. J.; XAVIER, L. G. (Orgs.) *Estudos de literaturas africanas: cinco*

---

<sup>10</sup> «Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal! [...] Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena» (Fernando Pessoa, «Mar português»).



---

povos cinco nações. Lisboa: Novo Imbomdeiro, 2007. p.692-699.

FANON, F. *Les damnés de la Terre*. Paris: La Découverte, 2002.

HALL, S. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HERNÁNDEZ, R. La proyección semântica de las unidades gramaticales dependientes en el discurso literario postcolonial de lengua portuguesa. In: *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*. León: Universidad de León, 2006. <<http://www3.unileon.es/dp/dfh/SEL/actas/Hernandez.pdf>>. Acesso em: 30 març. 2010.

MELO, J. de. *Autópsia de um mar de ruínas*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Os anos de guerra 1961-1975: os portugueses em África: crónica, história e ficção*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

\_\_\_\_\_. Um (novo) romance peninsular (entrevista). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 2 març. 2006.

PEPETELA. *Mayombe*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

PESSOA, F. *Mensagem*. Braga: Angelus Novus, 1994.

PESSOA, F. *Poesia do eu*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

SANTOS, M. A. J. C. D. Um verdadeiro mar de ruínas. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 3, n. X, jul-set 2004. Disponível em: <[http://www.unigranrio.br/unidades\\_acad/i hm/graduacao/letras/revista/numero10/textojane.html](http://www.unigranrio.br/unidades_acad/i hm/graduacao/letras/revista/numero10/textojane.html)>. Acesso em: 29.mar. 2010.

TEIXEIRA, R. de A. *A guerra colonial e o romance português*. Lisboa: Editorial Notícias, 1988.

Aceito: 03.06.2010





Maria José Cardoso Lemos<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo pretende pensar a moderna noção de *Bildungsroman* a partir da leitura conjunta do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e do romance *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, de onde foi retirada a citação existente na referida obra nassariana.

**Palavras-chave:** Raduan Nassar; Novalis; *bildungsroman*; intertextualidade.

**Abstract:** This paper presents the modern notion of *Bildungsroman* based on a critical analysis of the novels *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar and Novalis's *Heinrich von Ofterdingen*, from where a citation found in Nassar's aforementioned work was taken.

**Keywords:** Raduan Nassar; Novalis; *bildungsroman*; intertextuality.

---

<sup>1</sup> Professora de Teoria Literária da UERJ. Doutora em Literatura Brasileira. E-mail: maselemos@me.com

O romance de formação é a formação do romance. Forma híbrida sempre inacabada, como queriam os românticos de Iena. Schlegel, no Fragmento 116, afirma que a poesia universal progressiva “é capaz da formação mais aprimorada e mais universal”, aproximando, assim, o tema da *Bildung* de um campo semântico mais amplo e menos datado pelo anseio da burguesia por uma formação pessoal e universal, como no romance *Meister*, de Goethe. A *Bildung* tem, no texto do fragmento, um sentido de formação de um novo paradigma poético e intelectual, expressado sob o termo de “poesia universal progressiva”.

Nesse sentido, a *Bildung*, assim como a poesia, a literatura [romance para os românticos], se abre ao devir, a um acabamento que, entretanto, não se completa. *Para onde estamos indo?* - parece se perguntar a própria poesia, questionando sua direção, sua possibilidade de formação e de acabamento. E é essa mesma pergunta que formula o personagem *Heinrich von Ofterdingen*, do romance de formação [homônimo] (1802) de Novalis: “Para onde estamos indo?”, cuja resposta, dada por Cyané, é: “Estamos indo sempre para casa”.

Heinrich, como poeta, aprende que se escreve não a partir da origem, mas para tentar atingir a origem, ou seja, a casa, lugar do estranho, da essência não essencial, como formulou Maurice Blanchot a partir de sua leitura de Novalis, ligada também aos conceitos de *ponto de origem* ou *désœuvrement* [inoperância]. Pode-se pensar também a noção de *linguagem da infância*, como sugere Giorgio Agamben (2000), linguagem do estado fetal, da pura potência, linguagem do solo comum que necessita ser criada, conquistada. Novalis trabalha assim contra a turbulência genial; o que importaria não é o dom do gênio, senão que se pode aprender a ser gênio, a ser poeta.

O escritor brasileiro, filho de pais libaneses, Raduan Nassar usou de maneira explícita em sua obra textos considerados pela crítica como romances de formação e a noção de *Bildungsroman* se torna importante chave para pensar sua obra. Mas é a noção de *escrita*, poesia, que nos legou os românticos de Iena, que nos interessa mais precisamente. Em seu romance *Lavoura arcaica*<sup>2</sup> (1975), o

<sup>2</sup> Na primeira edição do *Lavoura arcaica*, havia uma dedicatória ao pai do escritor, a denominação “romance” e as *Notas do autor*, onde Nassar elencava de maneira não exaustiva os textos que usou para compor seu romance. Nas edições posteriores, tais referências foram retiradas e também o texto sofreu modificações.

personagem André, também poeta de sua própria história, pergunta: Para onde estamos indo? Estamos indo sempre para casa, responde ecoando Novalis, num misto entre paródia séria e transgressiva.

Novalis escreve *Heinrich von Ofterdingen* (1802) movido pelo desejo de se afastar de Goethe. Se o *Meister* constituiria o mundo burguês, o romântico, movido pelo desejo de transcendência, pretende abrir o romance à formação e ao conhecimento da Vida. Para Novalis, o tema do *Meister* seria absolutamente prosaico e vulgar. Contra a concepção de Goethe, Novalis propõe uma poesia que quer alcançar o maravilhoso pela ligação com a natureza e pela vontade de transformar o mundo pela linguagem poética:

Um romance deve ser todo poesia. A poesia ... é este acordo harmonioso de nossa alma, onde tudo se torna mais belo, onde cada coisa aparece na sua verdadeira luz e encontra o acompanhamento e a atmosfera que lhe convém. Em um livro verdadeiramente poético, tudo parece tão natural e entretanto tão maravilhoso... (apud CAMUS, 1942, p.55).

A função suprema da poesia está na possibilidade do encaminhamento do homem para a transfiguração, para a possibilidade de dizer a totalidade, e é o que faltaria, para Novalis, no *Wilhelm Meister*. Eis porque afirma ser esse livro de um feito de “ateísmo estético”.

Para os românticos, porém, a totalidade, o sistema, o infinito nunca é alcançado, embora seja perseguido, não apenas pela razão, mas principalmente pelo que eles irão chamar, na esteira de Fichte, de *imaginação produtora*. E se o infinito não pode se realizar no sensível, não pode encontrar um acabamento, a arte seria o *médium* próprio para reunir o ideal com o sensível, numa síntese dialética sempre móvel. Existe então um novo tipo de acabamento para os românticos, que, segundo Lacoue-Labarthe e Nancy, seria o “acabamento como inacabamento da infinitude” (2004, p.75). Assim, se a poesia não consegue representar o absoluto, ela aponta sempre para essa

Ausência, ela apresenta (*Darstellung*) na linguagem, enquanto livre atividade criadora, essa falta.

E uma vez que a apresentação tem uma estrutura aporética, pois estabelece uma relação inversa com a identidade (*ordus inversus*), a noção da forma fragmentária torna-se assim fundamental para tentar exprimir o absoluto, o infinito. A noção de romance seria essa nova forma que contém um novo tipo de acabamento, capaz de dizer o inacabamento, o devir. Essa nova concepção de literatura, que por meio da forma do fragmento e do romance se abre para o obrar, para a experiência da escrita como algo original, se traduz nessa escrita que procura o que é essencialmente literário, o que é próprio da literatura: uma produtividade incessante. Vale dizer que essa nova concepção marcou de maneira definitiva a noção de *escrita* tal como proposta por Blanchot.

Para Fichte, e na sua esteira os românticos, a reflexão engendrada pelo Eu, pela via da intuição intelectual, quer apreender a pura forma, ou seja, o pensamento como tal. O conhecimento seria produzido via reflexão do Eu, da Liberdade, por intermédio da imposição de obstáculos, de limites que engendra o sensível. Em outras palavras, o eu empírico é posto pelo Eu puro, para tornar possível a apresentação sensível do Eu, que se dá pelo movimento incessante da reflexão e da posição, do por de novo, novos obstáculos, limites.

A reflexão, como forma de conhecimento, se dá pelo voltar-se, pela viagem empreendida não pela subjetividade empírica, mas pela subjetividade pré-individual. Com efeito, o Eu põe o exterior (o Não-Eu) e através desse movimento se reflete, ou seja, sai de si, para no encontro com o mundo, se encontrar novamente. Se a posição é desdobramento, a reflexão é retorno para atingir o Eu por esse movimento incessante. O Eu se reconhece em sua criação (o exterior, a natureza) e então pode voltar-se para o próprio interior, pode fazer o “caminho de volta”, pode ir para “casa”.

#### ESTAMOS INDO SEMPRE PARA CASA

Diversos traços aproximam *Heinrich von Ofterdingen* de *Lavoura arcaica*, dentre eles, o fato de ambos se utilizarem

de uma prosa poética, de serem divididos em duas partes com estrutura circular, cuja questão é o acabamento sempre móvel, qual seja, a chegada que nunca se efetua ao núcleo do absoluto, a casa. Destaca-se o fato de ambas as histórias se concentram em um protagonista adolescente que experimenta seu primeiro amor e a morte da amada. Vale ressaltar que a divisão em galhos da família em *Lavoura arcaica* – o que estabelece um jogo de contrastes –, sendo o galho direito ligado ao pai e o lado esquerdo ligado à mãe, repete a estrutura orgânica usada por Goethe no *Meister*.

Heinrich é o personagem adolescente que após a morte de sua bem-amada procura e acha uma nova concepção da poesia. Para o romantismo, a experiência da morte experimentada por Heinrich é imprescindível ao acabamento, pois a morte é a saída *fora de si*. No romance, cuja primeira parte se intitula *A espera*, Heinrich tem um sonho profético, que lhe revela sua vida e resume a trama da narrativa:

Primeiro ele sonhou com distâncias infinitas, com lugares selvagens e desconhecidos. Ele andava, atravessando mares com facilidade incompreensível; ele viu animais estranhos; ele viveu junto a homens de diversas raças, tanto na guerra, em tumultos desenfreados, tanto em pacíficas cabanas. Ele conheceu a prisão e a mais negra miséria. Todos os sentimentos se exaltaram nele até um grau em que nunca haviam alcançado. Ele viveu uma existência infinitamente movimentada, morreu e retornou à vida, amou com uma paixão extrema e foi em seguida separado pela eternidade daquela que ele amava. (NOVALIS, 1942, p.69).

A “Flor Azul”, símbolo criado a partir da figura de sua jovem noiva, Sophie von Kühn, morta em 1797 aos quinze anos, só é encontrada pela linguagem, pela sua capacidade mágica de transformar o mundo em um universo de beleza que compensaria a queda:

Porque ficarei agarrado às misérias ter-

restres?  
 Meu coração e minha vida não são  
 seus para sempre  
 E teu amor não é minha garantia aqui?  
 (NOVALIS, 1942, p.61).

A queda é a separação da origem e Sophie é o signo que substitui a mãe. O poeta, para se formar, precisa romper a relação incestuosa que mantém com a linguagem. Ou seja, a partir do momento que aceita que a linguagem não é natural, que é incapaz de dizer o Ser, o poeta, pela morte da mãe, do vazio que surge e que não será nunca preenchido, estará pronto para trabalhar e inventar uma língua que tentará infinitamente dizer essa impossibilidade. Como explica David Wellbery, o poeta buscaria dizer a “mãe líquida” (WELLBERY, 1998, p.105).

A segunda parte – *O acabamento* – que, entretanto, ficou inacabada, se abre pelo poema *Astralis*, no qual Heinrich canta sua impaciência diante de seu desejo de união completa com a Natureza/Amor – impaciência encontrada também em *Lavoura arcaica*. Vejamos a beleza mágica dos primeiros versos de *Astralis*:

Vim ao mundo em uma manhã de ve-  
 rão  
 foi então que senti a pulsão da minha  
 própria vida  
 pela primeira vez; mas a medida que o  
 amor  
 se perdia em êxtases mais profundos,  
 ainda mais me despertava, e a exigên-  
 cia  
 de uma união mais íntima, de uma fu-  
 são completa,  
 se fazia a cada instante mais  
 urgente. (NOVALIS, 1942, p.351)

Nessa segunda parte, lhe será revelada a condição do homem, que é a separação. É então que aparece Cyané<sup>3</sup>,

<sup>3</sup> É preciso salientar a menção ao Oriente maravilhoso feita por meio da personagem Cyané. O Oriente penetrou no imaginário europeu, sobretudo, com o romantismo. A representação que a Europa faz do Oriente é da evasão, espécie de paraíso original. Em Nassar, menos que um motivo de evasão, o Oriente é o motivo da dor do estranhamento, da origem perdida, mas defendida pelo personagem André de *Lavoura arcaica*, no constante relevo dado ao avô, o representante da fonte oriental da família.



nova encarnação de Mathilde, que ajudará Heinrich a aceitar a separação, uma vez que para viver/ver realmente é preciso morrer. Nessa experiência com a morte, Heinrich se aproxima do Ideal transcendente e porque viveu a separação, está pronto para a união com o mundo, num movimento de autorreflexão produtora do eu. Assim, a poesia une o eu ao mundo e o mundo ao eu, transformando uma relação de oposição em libertação.

O poeta deve, assim, abrir mão do desejo da apresentação objetiva do Ser, pois corre o mesmo risco que Orfeu, que perde Eurídice para sempre, ao retornar para vê-la e trazê-la ao mundo. A escrita que pretende dizer essa impossibilidade deve ser feita por desvios. E, assim, essa linguagem, que quer dizer o impossível, o devir, o Ser em seu trabalho puro de Ser, deve privilegiar as torções da língua, o ritmo, a sonoridade, o sonho, a lenda, espaços e tempos incertos, que sejam capazes de imprimir uma mudança constante das formas, para chegar ao limite da linguagem, fazê-la apontar o que não é possível de ser representado, ao dissolver demarcações fixas e tentar alcançar o caos.

No seu ensaio intitulado *O athenäum*, do livro *A conversa infinita*, Blanchot analisa justamente o chamado Romantismo de lena para conceber a noção de *désœuvrement* e coloca em destaque um importante fragmento de Novalis:

Existe algo estranho no fato de falar e escrever. O erro risível e assombroso das pessoas é que acreditam falar em função das coisas. Todos ignoram o projeto da linguagem: que somente se ocupa de si mesma. Por isso é um fecundo e esplêndido mistério. Quando alguém fala simplesmente por falar, então justamente é quando diz o mais original e verdadeiro que se pode dizer... Somente aquele que tem o sentimento profundo da língua, que a sente em sua aplicação, seu ritmo, seu espírito musical – somente aquele que a entende na sua natureza interior e capta em si seu movimento íntimo e sutil ... sim, somente esse é profeta. (apud BLANCHOT, 1993, p.550).

Analisando esse fragmento de Novalis, Blanchot concebe sua noção de *désœuvrement*:

Podemos dizer que nesses textos esteja expressa a essência não romântica do romantismo e todas as principais questões que a noite da linguagem contribuirá a deixar claro: escrever é fazer obra de fala, porém que essa obra é ócio, “desobra”; falar poeticamente é fazer possível uma fala não transitiva que não tem por tarefa dizer as coisas (desaparecer no que significa), senão dizer (se) deixando (se) dizer, ainda que sem fazer de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto (se a poesia é simplesmente a fala que pretende expressar a essência da fala e da poesia, se volta, apenas mais sutilmente, ao uso da linguagem transitiva – dificuldade maior para chegar a delimitar-se, dentro da linguagem literária, a estranha lacuna que é sua própria diferença como sua noite, noite pavorosa, análoga a que Hegel acreditou ver ao mirar nos olhos dos homens). (p.551, grifos nossos).

Para Blanchot, a noção de *désœuvrement* ou *ponto de origem* remete exatamente para o que não é romântico no romantismo de Novalis, ou seja, a busca de uma linguagem intransitiva e que não pode ser confundida com a essência da linguagem poética. Esse *ponto de origem* é também o *fora*, que força o limite de uma dada forma e é do domínio do sub-representativo, que, como o *devoir*, não pode ser completamente formado nem representado.

*Lavoura arcaica*, como podemos deduzir de seu título, reenvia também à questão da « palavra original », do espaço onde tudo começou, de um tempo que não é apenas cronológico, mas imemorial. O livro trabalha a palavra, o verbo, que é inspirado pelo retorno, escrita órfica. Mas, impossibilitado pelo retorno, o sujeito se perde nesse mar convulsivo e sedutor e, assim como Orfeu, perde Eurídice ao retornar para vê-la, André perde Ana, sua irmã, e não a

---

terá somente pelos desvios da linguagem que restitui sempre outra coisa.

A primeira parte do romance se intitula *A partida* e traz como epígrafe versos de Jorge de Lima, extraídos do Canto Primeiro, XXII de *Invenção de Orfeu*: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (LIMA, 1952; 1997, p.525), momento do romance em que as recordações de André remetem para um tempo cíclico; a segunda parte do romance se intitula *O retorno* e tem como epígrafe uma passagem do *Alcorão* – Surata IV, 23 –, na qual se lê: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs [...]”, parte em que o romance é dominado pelo tempo cronológico e irreversível; as epígrafes articulam, assim, o desejo e a impossibilidade de retorno à origem, a casa.

Como se nota, a estrutura do romance é espiralada, dividida entre a partida e o retorno, seguindo a noção autorreflexiva do eu romântico. Os textos de Nassar se utilizam de uma estrutura espiralada, pois, se encaminham para situações-limite, com uma ruptura no final que conduz a narrativa de volta para uma situação semelhante à inicial, criando-se um outro elo ao movimento em espiral, como ondas que sondam o centro, mas nunca o alcançam.

O romance é narrado em primeira pessoa, em momento posterior ao que aconteceu. Há duas memórias, uma da própria narrativa, que visa a retornar e contar o que se passou, conduzida por André-narrador, e outra acionada pela partida do personagem André, o desvio, o tresmalhamento, extravio, que, pelo efeito da embriaguez do vinho, pelo recolhimento ao quarto-útero, espécie de rito de iniciação e regressão, provoca o jorro convulsivo de André-personagem, que revela, assim, seus segredos e sua revolta para Pedro, o irmão mais velho.

Nassar revela, assim, de maneira constante, a diferença entre o *eu que escreve* e o *eu escrito*, entre a subjetividade e a alteridade que se exprimem na linguagem, independentes da vontade do sujeito. Predomina, nessa narrativa em primeira pessoa, a teatralização do sujeito pelo sujeito mesmo, um sujeito que é outro, pois, para contar sua história, é necessário ser outro, estar *fora de si*:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto  
(NASSAR, 1997, p.9)

[...] meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, um sopro escuro no porão da memória [...]. (p.10).

Essa ambivalência do olhar é presente também na iluminação do romance em que prevalece, como já dissemos, o claro/obscuro. A claridade é ligada à palavra do pai, à razão, e o obscuro se refere à paixão e ao plano afetivo no qual se situam as mulheres, mas também o irmão mais novo, Lula, com quem André também cometerá incesto, insistindo, tal como um Cupido que dispara suas flechas sem cessar, no uso da imaginação enganosa.

Assim, André deixa a casa paterna após ter seduzido sua irmã Ana – aqui, signo que substitui a mãe –, mas retorna a casa após ter sido convencido pelo irmão Pedro. Entretanto, André não volta arrependido, mas decidido a promover, de sua maneira, a verdadeira união da família, a revelar-lhe suas partes obscuras em oposição às “idéias claras e distintas”<sup>4</sup> do pai. Porém, seu retorno, que conduz a narrativa a um tempo acelerado e irreversível, desencadeia a tragédia que irá se produzir: o pai mata Ana, impossibilitando a tarefa de união total e corporal de André, mas possibilita sua formação como poeta, mesmo que de maneira traumática.

Como foi dito, André conta sua vida com um distanciamento temporal e espacial, uma vez que a narração em *Lavoura arcaica* se dá pela autorreflexão do narrador, que, como poeta, só pode escrever sua história passional após passar pela experiência da separação. A divisão do romance em duas partes sinaliza dois momentos da personalidade de André, como dito: nessa primeira fase, o personagem ainda acredita no poder de seu verbo convulsivo, com a finalidade de promover a união com a família, situação que se inverte na segunda parte, quando ele adquire um discurso racional e cínico, com desejo de tomar o lugar do pai.

---

<sup>4</sup> Alusão a René Descartes.

Desta forma, esse narrador em primeira pessoa conta o que se passou quando era adolescente, quando tinha pretensões de atingir o Absoluto. Mas a visão desse adolescente, que carrega em si uma dose exagerada de revolta e de crença na possibilidade em realizar essa tarefa a qualquer custo, pronto a usar de qualquer artifício, aparece em oposição ao ceticismo da narração feita pelo mesmo André *a posteriori*, apontando a ironia presente no texto:

que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando com o vento no lençol imenso da floração dos pastos que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? (p.50-51).

Como em Novalis, o poeta não quer viver apenas pelo entendimento, pela razão; o pai de Heinrich uma vez sonhou com a flor azul e poderia ter sido artista, mas abandonou esse desejo e preferiu o ofício de artesão, assim como o pai Iohána, de *Lavoura arcaica*, que prega em seus sermões o uso da razão, do entendimento, do equilíbrio, em detrimento do uso da paixão, própria para construir um novo mundo.

Como foi dito, Novalis está literalmente citado em *Lavoura arcaica*, no capítulo 6:

Desde minha fuga, era calando minha revolta [...] que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse « para onde estamos indo? » – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida : « estamos indo sempre para casa ». » (p.35-36, grifos nossos).

É fundamental destacar a importância do tema *O retorno ao país natal* ligado ao acabamento, que já aparece na primeira parte do romance de Novalis:

A Flor maravilhosa se mostrava diante dele e ele olhou para trás em direção a Thuringe que ele deixava, com o estranho pressentimento que, do costado para onde eles iam atualmente, ele retornaria à sua pátria após longos desvios e que em realidade era então para esta pátria que sua viagem o conduziria. (p.139).

Esse tema vai retornar diversas vezes ao longo do romance, como sondagem circular, que aparece na estrutura do romance de Novalis, assim como o de Nassar, ao centro, ao Absoluto, ao Eu puro. Mas antes é preciso se afastar para ver realmente; assim, o poeta deve passar pela prova da separação e mesmo da morte, inevitável para aquele que quer encontrar a linguagem poética.

A casa aqui não simboliza o familiar, o lugar seguro, mas, antes, a convivência do diurno com o noturno, que só possível, para Novalis, via transcendência. Esse lugar para onde quer ir bravamente o poeta é o universal insondável e pleno de mistérios, onde se abriga todas as individualidades e ao qual se chega não pela razão, mas pela experiência limite de ultrapassamento da própria individualidade e da realidade empírica.

Em *Lavoura arcaica*, André experimenta também o afastamento, tempos de espera, mas sua volta não significa ainda sua formação como poeta, como acontece no romance de Novalis. O poeta nassariano continua a insistir em trabalhar a imaginação de maneira enganosa. Será preciso a morte de Ana perpetrada pelo pai para que André consiga contar sua história passional. A formação trágica desse poeta acomete toda a família, que passa também pelo rito da separação.

Se no romance de Novalis a dedicatória é para Sophie, signo que substitui a mãe, em Nassar a dedicatória é para o pai. A primeira edição de *Lavoura* continha uma dedicatória em memória ao pai de Nassar, que foi retirada nas seguintes edições. O pai é aqui reconhecido duplamente

como presença capaz de barrar o desejo incestuoso, mas também como ausência capaz de desobstruir o recalque que sua Lei imporia. O reconhecimento ao pai surge como fórmula aporética, como gratidão ingrata.

Deixando entreaberta essa aporia, ao final do romance, o narrador repete as palavras do pai, as lições dadas à mesa dos sermões que, entretanto, foram sempre renegadas pelo filho:

[...] com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.) (p.194, grifos nossos).

“O gado sempre vai ao poço” parodia o trecho de Novalis anteriormente citado, ou seja, esse trecho repete o que antes o filho havia dito quando cita literalmente Novalis. O primeiro André tinha pretensão de alcançar uma linguagem poética, capaz de exprimir o Absoluto, o misterioso, estava sempre indo para a casa. André repete as palavras do pai, que, afinal, repetem suas próprias palavras, em espaço e tempo diferentes, mas que se afasta de qualquer transcendência e remete ao plano terreno, de uma essência não essencial, reforçando a noção de repetição infinita.

A lição aprendida remete diretamente à inoperância – *désœuvrement* - das palavras enquanto capazes de dizer o mundo, mas que se tornam palavras do mundo, sem espaço, tempo ou sujeito. Não nos cabe questionar ou conhecer os mistérios insondáveis do mundo, apesar de sempre querer dizê-los, daí a necessária indiferença quanto a esses assuntos. A repetição se faz aqui pelo verbo arcaico,

quando surge essa fala indiferenciada que instala um novo círculo à espiral.

Como visto, a leitura de *Lavoura arcaica* abre para a questão da *Bildung* como entendido pelo importante pensamento romântico. Se a poesia para Novalis não é moralizante como para o pensamento idealista, não deixa de ter um telos próprio à formação do poeta, que seria a tentativa de alcançar a casa, o místico, o divino, que, entretanto, nunca é alcançado neste mundo.

Em nítida distância do pensamento romântico, para Nassar, assim como em Blanchot, esse telos inalcançável se torna indiferente, apenas restando a repetição incessante da vida em seu sentido trágico. Se a arte não é mais capaz de conter em si a necessidade do Absoluto, como queriam os românticos, a literatura porta a vacuidade da escrita e esse é seu único engajamento, sua única possibilidade de encontrar a liberdade absoluta, porém, inoperante. Essa impossibilidade é a procura de uma obra que se direciona para sua ausência e o escritor escreve doravante a obra da ausência de obra - e esse é o seu trabalho infinito.

### Referências Bibliográficas

BANCAUD-MAËNEN, Florence. *Le roman de formation au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe*. Paris: Nathan, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila Editores, Latinoamericana, 1993.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Tradução de João Camillo Penna. *Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*, Revista do Programa de pós-graduação em ciência da literatura, Rio de Janeiro, n. 10, 2004. p. 67-94.

LIMA, Jorge. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MASS, Wilma Patrícia Marzari Dinarco. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo : Unesp, 2000.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



---

\_\_\_\_\_. *Lavoura arcaica*. Primeira versão. São Paulo: Companhia das Letras, [1975] 2005.

NOVALIS, *Henri d'Offerdingen*. Edição bilingue. Tradução de Marcel Camus. Alençon: Aubier, 1942.

\_\_\_\_\_. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHLEGEL, Friederich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Frederich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. *Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*, Revista do Programa de pós-graduação em ciência da literatura, Rio de Janeiro, n. 10, p.95-111, 2004.

SHØLLHAMMER, Karl Erik. O cenário do ambíguo: traços barrocos da prosa moderna. In: \_\_\_\_\_. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2007. p.55-77.

WELLBERY, David E. Os fins do homem. Antropologia e imaginação no romance de formação (Wieland, Goethe e Novalis). In: \_\_\_\_\_. *Neo-retórica e desconstrução*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p.75-118.

Aceito: 03.06.2010





Maria Zilda da Cunha<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, valemo-nos do labirinto, como metáfora, para análise de textos contemporâneos para crianças e jovens; propomos uma discussão sobre leitura. Para tanto, selecionamos produções - entre livros e telas -, cujas arquiteturas projetam, à semelhança dos caminhos de Borges, desafios, de modo a fazer o leitor imergir em intrincado espaço textual e percorrê-lo como um todo sem se perder. A regra básica dessa exploração seria, portanto, não chegar rapidamente ao final, mas visitar o maior número possível de lugares.

**Palavras-chave:** literatura para crianças e jovens; leitura; formas expressivas da contemporaneidade.

**Abstract:** In this paper we propose a discussion on reading, making use of the labyrinth as a metaphor for analyzing contemporary texts for children and young people. To this end, we selected productions - from books and paintings - whose architecture, similar to the ways of Borges, present challenges so as to immerse the reader into intricate textual space and visit it as a whole without getting lost. Thus the basic rule of this exploration would not reach the end quickly, but visit as many places as possible.

**Keywords:** children and young people literature; reading; contemporaneity expressive forms.

---

<sup>1</sup>Professora na Universidade de São Paulo. Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. E-mail: mariazildacunha@hotmail.com

---

## Nota introdutória

As reflexões que aqui empreendemos fazem parte de um projeto maior que visa ao aprofundamento das reflexões sobre leitura e procura dimensionar a produção artística contemporânea para jovens e crianças, verificando em que medida as experiências, que emergem na relação com novos ambientes hipermidiáticos, tornam-se capazes de articular a pluralidade em enlaces complexos, não se submentendo a padrões unilaterais e hegemônicos.

Neste artigo, valemo-nos do labirinto como metáfora para nos acercar de alguns textos literários (entre livros e telas) para jovens e crianças; textos cujas arquiteturas projetam desafios, de modo a fazer o leitor imergir em intrincado espaço textual, percurso em que o viajante pode deparar-se com caminhos que engendram múltiplas possibilidades, numa exploração em que a regra básica não é chegar rapidamente ao final, mas visitar o maior número possível de lugares para conhecer o labirinto como um todo.

Entendemos o viajante como aquele que busca conhecimento em uma aventura e que ao viver o trajeto de significações, ressignifica-as, substancializando sua existência. Nesses termos, quem viaja busca respostas e se depara sempre com novas perguntas. O viajante-leitor, assim, faz-se na espessura do texto e no diálogo com o contexto. Ao reencontrar-se com o mundo, na saída, sentir-se-á transformado.

O labirinto foi um tema pelo qual diversos autores revelaram sua predileção. Kafka, em sua genialidade, toma-o como favorito para retratar o ser humano angustiado na busca da identidade. Os caminhos labirinticos desse autor são construídos por medos, culpas, terror, paranóias. O labirinto de Kafka nos invade e só podemos vencê-lo se vencermos a ansiedade e só assim o mundo se oferecerá para ser mascarado (KAFKA apud BLOOM, 1994). Jorge Luiz Borges, em seus magníficos ensaios, arquiteta uma obra que se confunde com a imagem do labirinto. Tecidos de fios diversos e imagens sombrias, os labirintos de Borges nos falam de morte, mas também falam do acervo da espécie e da imaginação humana que se agregam ao mundo, adensando-lhe a complexidade. Julio Cortázar, em *O jogo*

da amarelinha, faz a revelação de labirintos virtuais que se escondem na escrita. Lewis Carrol, em uma produção para crianças, arquiteta, a partir do nonsense e de paradoxos, caminhos labirínticos na justaposição de mundos entre o real e a fantasia. Os labirintos em *Alice* desestabilizam noções de tamanho, tempo, espaço; corrompem as molduras da lógica aristotélica; na esteira de Deleuze, destroem paradigmas esclerosados.

Thomas Hanna (1970), em *Corpos em revolta*, comenta a rebelião cultural dos corpos humanos diante da complexidade crescente das sociedades tecnológicas e desenvolve uma hipótese explicativa, segundo a qual há o desenvolvimento de uma cultura somática. Para o filósofo americano, o ser humano como “soma” é fusão corpo/espírito, que em nossa época passa por novo estágio de evolução. “Soma” é matéria em contínua pulsação, ação, fluência, síntese e relaxamento. “Somos” somos nós, nesse lugar onde estamos, seres, cuja história evolutiva conduz ao momento revolucionário da percepção de que o mundo a ser explorado pelo século XXI é um imenso labirinto.

Os labirintos são imagens que persistem na história da humanidade e revelam profundas questões do imaginário e do pensamento humano. São inúmeras as definições e várias as simbologias que a ele se vinculam.

Os recentes trabalhos com a hipermídia também apresentam uma estrutura labiríntica, com uma construção intrincada, tortuosa, com estratégias que sinalizam múltiplos caminhos, bifurcações e múltiplos centros. Arlindo Machado (2002) considera a metáfora do labirinto perfeita para a hipermídia, a nova forma de linguagem que vimos nascer no alvorecer dessa nossa era. Respeitadas as especificidades, tal imagem pode ser tomada para textos impressos e videográficos, cujos traços constitutivos assemelham-se.

O espaço a percorrer em um labirinto sempre traz desafios e vai requerer uma percepção astuta, captação de pistas, inteligência sensível.

Enfim, uma inteligência capaz de retomar pontos e perceber novas direções. Um trabalho intelectual de leituras, o qual vai requerer um conjunto de estratégias interagindo com diferentes níveis de conhecimento e muita astúcia para

alcançar um distanciamento crítico para a compreensão desse espaço, percorrendo-o, senão como um todo, de modo a visitar o maior número possível de lugares.

### **Leitura: breves reflexões**

A leitura, alvo de estudos de diferentes campos, ocupa parte muito significativa da preocupação educacional. Em seu conjunto, os estudos explicitam a complexidade do processo, as estratégias cognitivas e metacognitivas mobilizadas pelo leitor, a mediação para investidas críticas e criativas em vários gêneros e também em obras literárias.

Considera-se a leitura envolvendo situações de produção de sentido, pois permeia o imaginário do receptor, estabelecendo relações voltadas para o contexto-histórico, uma vez ser condição de produção discursiva.

Práticas de leitura, sob tal orientação, oferecem ao leitor possibilidades de estabelecer relações com seus próprios conhecimentos e experiências prévias, com outros textos já lidos, com o contexto histórico, em exercício do pensamento e de adequação ao meio em que vive.

Em se tratando do texto literário, cuja finalidade primeira é a fruição de uma mente criativa via sensibilidade e imaginação, é um universo que, muitas vezes, traz como desafio o recriar, de forma relacional, meandros da realidade e da ficção, possibilitando chegar-se ao grau de ficcionalidade do texto, à trama que as linguagens orquestram na composição da obra, ao grau de literalidade, procedimentos estilísticos, caráter lúdico e a interação que estabelece com o leitor.

A leitura assim processa-se no engendrar de sensações, imagens, diagramas de compreensão, hipóteses, experimentações e raciocínio, de forma a articular um complexo sógnico que consubstancia o texto literário em sua função social, ideológica e estética.

Ler nessa perspectiva envolve um trabalho ativo do leitor e envolve busca das marcas do enunciador para representar o mundo, projetadas no texto, nas relações que estabelece com outros textos, outras épocas e outros lugares e com outras vozes. O texto, assim, é sempre tessitura das condições de produção (do sujeito e seu mundo) e suas

---

práticas de linguagem. Tessitura que face à revoluções que vivemos, adensa-se.

### Leituras e leitores

Vivemos uma revolução da informação, da comunicação, das linguagens e do conhecimento sem precedentes; basta atentarmos para a velocidade das transformações históricas.

Há algum tempo, com a desmaterialização do texto eletrônico, passamos a ter um suporte dinâmico que distribui textos *on line*, possibilitando às mensagens circularem por dispositivos múltiplos, em arquiteturas hipertextuais; com a introdução da escrita nos meios hipermediáticos, surgiram novas formas de recepção.

Na verdade, em termos de leitura, há uma dinâmica que providencia, em diferentes sociedades e momentos históricos, em função das tecnologias de que dispõem, tipos específicos de leitores. Em estudo recente, sobre o perfil cognitivo do leitor contemporâneo, Santaella (2007) resgata propriedades do leitor contemplativo próprio do iluminismo, para quem o tempo não conta e que tem diante de si textos duráveis (livros) e que podem ser revisitados a todo e qualquer momento; ao sinalizar as diferenças entre esse e o leitor fruto da revolução industrial, do desenvolvimento do capitalismo, que recebe grande apelo de informações simultâneas, desafiado à decifração de textos híbridos em diferentes suportes, a autora chama a atenção para a inevitável convivência do leitor do livro, meditativo, com o leitor movente, leitor de formas, volumes, massas, movimentos, leitor cujo organismo mudou de marcha, sincronizando-se à aceleração do mundo.

A era digital surge com o poder dos dígitos para tratar toda e qualquer informação com a mesma linguagem universal: bites de 0 e 1 permitindo que todo e qualquer signo possa ser recebido, estocado, tratado e difundido via computador.

Essa era faz nascer o leitor imersivo – aquele que diante do texto eletrônico navega programando leituras, num universo de signos evanescentes e disponíveis. Um leitor que desenvolve um estado de prontidão num roteiro multilinear,

multissequencial e labiríntico (SANTAELLA, 2007). Esse leitor que está emergindo passa a conviver com leitor do livro, meditativo e com o leitor movente leitor de formas, volumes, massas, movimentos. Ao fim e ao cabo, temos, hoje, leitores múltiplos e, ao mesmo tempo, um leitor híbrido.

A utilização cada vez mais intensiva de redes hipermediáticas, de computadores na produção artística e intelectual de nosso tempo introduz problemas novos; outros elementos se interpõem à imaginação criadora, ao pensamento investigativo e à indagação estética que se opera em nosso tempo. Como discutimos em outro trabalho, outras respostas perceptivo-cognitivas são dadas ao hibridismo promovido pelas novas criações.

Enfim, há outras atividades agora implicadas no ato de leitura, posto que todo esse contexto consolida condições de produção (do sujeito e seu mundo) e suas práticas de linguagem. Num contexto como esse, qual será o lugar assinalado para o leitor contemporâneo? Seu ponto de vista, seu local de escuta?

Evidentemente, o desafio é sempre maior que qualquer resposta. Algumas obras foram selecionadas aqui a fim de exemplificar modos construtivos que parecem marcar, nas formas expressivas contemporâneas, o lugar do leitor. As escolhas devem-se ao fato de a própria obra oferecer-se como metáfora para a leitura.

### **○ lugar do leitor nas formas expressivas contemporâneas**

[...] para dizer do novo é preciso criar o novo e, na busca de novas formas de feitura do texto, a eficácia estará em romper com o estereótipo e fabricar o inédito. Um dis-fazimento, um dizer que faz o dito e desfaz o repetido.

(Samira Chalhoub)

Uma nova consciência de linguagem, da materialidade do signo artístico manifestou-se na literatura infantil e juvenil a partir dos anos 70, consolidando vetores muito expressivos da criação literária, dentre os quais, a



intertextualidade, a metalinguagem, a confluência de códigos, o resgate de formas, de problemáticas, o diálogos entre palavra e imagem em produções que se constroem questionando ou explicitando o próprio processo de sua construção e convocando o leitor a assumir um posicionamento menos ingênuo nos atos de leitura e fruição (COELHO, 1998).

Propõe-se a desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção; isso a faz ganhar dimensão mais dinâmica, uma vez que nela ficam franqueados elementos que presidem sua gênese, os diálogos e as transformações. A recepção, por sua vez, também torna-se muito mais dinâmica, pois modifica, de forma constante, a leitura desses processos, desvelando processos de linguagem de que se reveste a realidade.

Os recursos ficcionais, dessa forma, promovem uma produção textual que se faz como tecido urdido com fios de realidade e ficção, como jogo de linguagens na configuração do objeto literário a ser disponibilizado para crianças e jovens - como se estivessem preparando seus leitores para as próximas metamorfoses.

A partir dos anos 90, vêm se delineando modos construtivos pela inserção de novas tecnologias na produção, na recepção e no consumo, pela interface das linguagens verbais, visuais e sonoras, pelo estreitamento do tempo e espaço ao homem contemporâneo face ao desenvolvimento das telecomunicações. Essas motivações associam-se a outras, de caráter cultural mais amplo, como: a consciência de uma complexidade cada vez maior do pensamento e da vida; a descoberta do comportamento instável e caótico do universo; o esfacelamento dos valores tidos como morais, universais; e das dicotomias clássicas da divisão social e política do planeta.

Tomando como ponto de partida a observação concreta dos trabalhos literários para crianças e jovens produzidos nos últimos anos, temos procurado detectar algumas formas de representação e algumas formas de expressividade que, abarcando essa complexidade, refletem novos conceitos estéticos.

A multiplicidade, a complexidade e as metamorfoses aparecem como características essenciais de muitas obras,

bem como a disponibilidade instantânea de possibilidades articulatórias que o texto permite para a participação do leitor. Enfim, as obras contemporâneas passam a ser espaço de potencialidades tanto de sujeitos que a integram (leitor e autor), como dos componentes materiais de significação indeterminada que entram em sua discursivização. As obras admitem o instável, a imaterialidade, sintonizando-se com a física quântica, a teoria do caos, das fractais, da cibernética.

Há obras concebidas de forma não necessariamente “acabadas”, que existem em estado potencial, pressupondo, assim, o trabalho de “finalização” provisória por parte do leitor ou espectador ou usuário. Arquitetadas de modo não-linear (semelhante a das memórias de computador), são compostas de textos em fragmentos que estariam ligados, entre si, por elos móveis e probabilísticos.

Nesses termos, a metáfora do labirinto é bastante apropriada: em primeiro lugar porque a arquitetura do texto reproduz a estrutura intrincada e descentrada daquele, bem como a complexidade que lhe é inerente. A complexidade, como diz Morin (1991), é um *tecido complexus*: aquilo que é tecido em conjunto), cujos constituintes heterogêneos e contraditórios encontram-se inseparavelmente associados. Por suas bifurcações e proposições múltiplas em função das ligações ambíguas entre as partes, a forma labiríntica permite representar, lembrando Bakhtin, uma verdade que tem sempre uma expressão polifônica.

O labirinto cretense em sua forma é considerado representativo da complexidade que a imaginação do homem da Antiguidade poderia atingir. Ele foi concebido também como um espaço para as festas e os jogos. De qualquer forma, o labirinto possui uma estrutura que implica em uma participação muito intensa do leitor/viajante.

Rosenstiehl (1988) aponta três traços que seriam definidores do labirinto: o convite à exploração (a fascinação do percurso está em tentar esgotar a extensão de seus locais e voltar a pontos percorridos para obter alguma segurança); a exploração sem um mapa previamente elaborado, uma vez que não se tem a visão global; a exigência de uma inteligência astuciosa para que o viajante prossiga e progrida

sem cair em armadilhas, permanecendo em constantes circunvoluções.

A beleza e a astúcia do labirinto estão na multiplicação das possibilidades e na vivência dos tempos e espaços simultâneos. Arlindo Machado (2002) considera a metáfora do labirinto perfeita para a hipermídia, respeitadas as especificidades; tal imagem pode ser tomada para textos impressos e videográficos, cujos traços constitutivos assemelham-se.

### **Literatura para crianças e jovens e as estratégias para medir a astúcia do viajante**

*Literatura [...] – uma espécie de ‘fio de Ariadne’ que poderia indicar caminhos, não para sairmos do ‘labirinto’, mas para conseguirmos transformá-lo em ‘vias comunicantes’ que a concepção do mundo atual exige.*

(Nelly Novaes Coelho)

Realizado em um momento da literatura infantil e juvenil, ao qual Nelly Novaes Coelho atribui forte consciência crítica e muita energia inventiva para a configuração de novos vetores estilísticos - ao que já fizemos referência -, *O problema do Clóvis*, de Eva Furnari, lançado pela Vale Livros, constitui um trabalho bastante original de metalinguagem e intertextualidade.

A obra retoma o conto dos Irmãos Grimm, *O príncipe sapo*, na tradução de Monteiro Lobato. Pela originalidade no resgate, constitui um metatexto, uma narrativa que, arquitetada de forma labiríntica, perfaz um caminho que é sua própria construção.

A narrativa de Eva Furnari revela a perícia com que cada detalhe carrega significados. Só leitores atentos compreenderão as pistas enganadoras. O jogo labiríntico é matéria constituinte do livro.

Os elementos dispostos na capa colocam o leitor, mesmo antes de sua entrada no espaço textual - tramado por diversas linguagens -, diante de uma situação de combatividade interpretativa, uma vez que as pistas ali

dispostas bifurcam-se em possibilidades. Há micro informações endereçadas ao olhar do leitor, mas as pistas não estão em consonância com uma memória repertorial sobre o conto retomado. Assim, o encontrar da chave para a entrada no texto não está facilitado por nenhum processo de identificação. Desse modo, dependendo da escolha, a surpresa, ou o encontro com o enredar da estória, é diverso.

Seja qual for a opção do leitor, o convite à exploração é irrecusável e seu percurso acaba por ser o de um explorador com vista desarmada, sem mapa de orientação, posto que a terceira página do livro (equivalente à primeira da estória) está vazia. Isso provoca um deslocamento do referente para o incógnito, uma vez que ainda não se tem visão global desse espaço que se vai percorrer.

Dotado de percepção local, o agora viajante/leitor avança com atenção para não cair em mais armadilhas, mas adiante depara-se com alguém que, trêmulo de espanto (?), aflição (?) pergunta: “Ué! Cadê a estória? O que aconteceu?” Ambos, narrador, personagem e leitor compartilham o espaço e as aflições; a decisão, no entanto, será do leitor, em avançar ou não.

Ao folhear o livro, o leitor vai seguindo, por trilhas do estranhamento, uma estória, no lúdico da página e no lúdico do olhar, cruzam-se campos intertextuais. A atenção redobra para a decifração de pistas e tomada de decisões, agora, quanto à predição de sentidos. Cria-se um campo para o leitor no espaço imaginário, pois os significantes ocultos estão à disposição de uma memória repertoriada. Estória de amor (?) De um homem? (?) Estória de fadas (?) De um redator (?) Talvez de alguns problemas do editor (?), melhor ainda, a estória de uma estória, ou dos bastidores de uma história de como se faz um livro de estórias (?). Bem, em todos os casos, o leitor vai encontrando pluralidade de enfoques, com ocorrências paralelas, em diagramas de espaço e tempo. As sinalizações acionam a memória e provocam confrontação e possibilidades de representar para chegar ao reconhecimento.

Em uma paródia formal e temática, tal livro faz o resgate do conto, dessacraliza o cânone, borra fronteiras entre técnica e arte, magia e trabalho construtivo, desnuda

o percurso criativo do maquinar, desenhar, escrever, editar, até mesmo coordenar a produção de arte de um livro, convocando-o a participar desse percurso trabalhoso, sujeito a muitas aflições, mas divertido.

Em última instância, confronta-se o trabalho de criação com as determinações e exigências do mercado editorial. Mas é somente ao final que o leitor tem a visão dessas múltiplas ocorrências.

Em 2007, *Zubair e os labirintos* foi lançado pela Companhia das Letrinhas. A obra tem texto verbal, ilustrações e concepção gráfica de Roger Mello. Tempo e espaço, verbal e não-verbal ganham aspecto conceitual na fusão imagética de uma ampulheta na sinopse:

Bagdá, abril de 2003. Mísseis sem rumo atingiam ruas e mercados. Feridos e mortos em uma confusão de bombardeios. Prédios públicos como a Biblioteca Nacional e a universidade pilhados. Durante três dias o Museu de Bagdá foi saqueado diante dos olhos das forças americanas e britânicas, que ignoravam o apelo dos funcionários do museu e dos arqueólogos do mundo todo. Entre os artefatos roubados, relíquias da civilização mesopotâmica de até 7 mil anos de idade, levadas de maneira organizada para ser vendidas no mercado de arte clandestino. Quando o menino Zubair encontra um objeto entre os destroços depara com enigmas que o conectam a antiga Mesopotâmia, onde surgiram a escrita, o cálculo e o conceito de tempo. Por caminhos tortuosos como labirintos. Zubair alcança o tempo dos sumérios, acádios, assírios e babilônicos, antigos povos que agora têm seu legado comprometido, da mesma maneira que os atuais iraquianos em meio a guerra. (MELLO, 2007).

No âmbito da temática, evidencia-se uma perspectiva crítica a respeito da violência, da guerra e o impacto dessa

experiência para a destruição de legados da história e dos projetos humanos. Roger Mello, com uma visão muito aguda, por meio da ficção, chega a um mundo demasiado real e que carece de sentido; à semelhança de Borges, ele cria fantasmagorias tão coerentes que nos faz duvidar a princípio do que seja linguagem e do que seja realidade.

○ artista reveste a realidade brutal por uma complexa trama de linguagens. A obra sugere a viagem pelos labirintos e o faz no deslocamento de espaços diversos, colocando os locais em confronto. Espaços que, como locais textuais, reverberam perspectivas, problematizam identidades.

A fragmentação dos múltiplos espaços e a intervenção do passado no presente, por meio da memória, leva à consciência da instância que narra, ora observador, ora imerso na narrativa.

A obra tece-se em camadas de sentidos. Produzida para crianças e jovens, reveste-se do caráter dinâmico e lúdico do labirinto.

○ livro precisa ser desenrolado como um antigo papiro ou como um embrulho. Assim como o faz Zubair na narrativa, “desembrulhando uma, duas, três vezes, o tecido espesso abraçava um livro em que se lia: *Os treze labirintos*”. Verifica-se então, nesse momento, o livro dentro do livro e leitura dentro da leitura. Roger Mello consegue cimentar, ao redor do leitor, camadas labirínticas que o prendem à história, por meio da escrita, das imagens e do construto do próprio livro como objeto.

Assim como as *matryoshkas*, o aparecimento desse livro secundário traz à tona uma intrincada relação de internarratividade. O narrador, em *Os treze labirintos*, anuncia a estória de um “quarto emissário” que precisava entregar uma mensagem ao rei e para atravessar as esquinas enganosas do labirinto contava apenas com ajuda do mencionado livro. Assim, como o quarto emissário e os seus antecessores, Zubair aventura-se pelos corredores de *Os treze labirintos* e com ele acompanha os leitores do livro *Zubair e os labirintos*, que também tentam decifrar as enigmáticas ilustrações de mapas e as suas igualmente obscuras descrições.

O leitor, ao chegar ao final de “Zubair e os labirintos”, não o encerra; a página do labirinto perdido é o livro que se encontra em nossas mãos; a saída do protagonista é a entrada do leitor para essa estória. Zubair, o quarto emissário do rei, o terceiro, o segundo, o primeiro e outros que vieram antes são absorvidos pelo labirinto- livro, tornam-se personagens dele.

É necessário resolver o labirinto para conhecê-lo; o livro, ele mesmo, coloca-se como um desafio para medir a astúcia do leitor/viajante.

Em um projeto de videoarte, Arnaldo Antunes realiza uma epopéia multimídia – *Nome*. Trata-se de um projeto conceitual que expõe, em espaço e tempo simultâneos, discussões sobre metalinguagem, filosofia, ciência, tecnologia, história, cultura, em diálogo relacional por meio micro clipes.

A consciência de linguagem e da materialidade do signo ganha visualidade e operacionalidade. O próprio autor, em certo momento, aparece no vídeo deslizando a mão eroticamente sobre a pele de vogais e consoantes, explorando a dimensão plástica da escrita, em toque apaixonado pela fisicalidade da letra.

No “abc” festeja eletronicamente o nascimento do calígrafo informático. Remete-nos à literatura infantil via qualidades elementares, lúdicas e analógicas; ao selecionar como referentes terra, água, ar, bichos, o corpo humano pode deixar entrever o poeta-informático- ambientalista-eco-urbanista-místico-interestelar. Mas é na vertigem dos signos que se criam as próprias referências. É aí, na autorrefrencialidade, que convergem as temáticas modais da complexidade sistêmica, das questões éticas, do ambiente, da percepção, da racionalidade, da centralidade do corpo, da criação da vida, entre o natural e o artificial. Aí, nessa vocação especulativa geral, insere-se a dimensão social, no interior da qual uma coletividade informacional assume-se como parte de um grupo sistêmico mais amplo, mais articulado e global. A centralidade da obra e do artista, labirinticamente, substitui a centralidade desse mundo.

A multiplicidade e a imprevisibilidade aparecem como dados a serem decodificados. O leitor deve encarar o texto permutativo como obra em movimento. São fragmentos,

poesia visual, computação gráfica, minimalismo, música eletroacústica, coreografia e recursos cênicos, luz, formas, som e imagens se entrecrocaram, intercambiam sentidos, desafiando as interpretações lineares.

Cada texto assim é tecido, labirinticamente, e expõe um enigma a ser decifrado. É a sensibilidade, a disposição lúdica e inteligência astuciosa que não fará o leitor/ouvinte/expectador saltar para fora dos sentidos ali potenciais.

Em *Agora* tem-se um diagrama temporal, um labirinto no tempo, encapsulando presente, passado, futuro em rede vertiginosa de tempos convergentes, divergentes e paralelos, formando uma imagem incompleta, mas não falsa do movimento do universo. No mesmo clipe, o tartamudeio da voz que acompanha os *flashes* das palavras escritas e vão remetendo ao frágil da representação face à miríade de possibilidades que o real pode apresentar. O que pensávamos estar separado, ali, aparece num jogo urdido de linguagem e realidade: nós próprios e as questões de todos os tempos que engendram o homem.

*Cultura*, em feixes complexos de cores, desenhos estilizados, sons e brincadeiras verbais inscreve na tela, em palimpsesto a história da cultura humana, fazendo conviver em simultâneos nós a nossa concepção de mundo, a da criança e a de nosos ancestrais, reverenciando-as esteticamente.

Os labirintos aqui evocam a dinâmica da vida, o movimento de criação e a expansão do mundo, por meio de formas de espirais labirínticas que comportam dois sentidos: de pensamento e praxis, de evolução e involução. Em cada entrecruzamento adensa-se o caráter revelador.

Para concluir, comentamos uma experiência em hipermídia, realizada por Ângela Lago<sup>2</sup>. Antes de entrarmos na animação, vale considerar que a hibridização permitida pela digitalização e pela linguagem hipermidiática, do ponto de vista do suporte, consiste em dados transcodificados numericamente num espaço a  $n$  dimensões. Esse suporte físico tem sua existência em telas de luz e sons codificados.

No caso dos textos em hipermídia, o autor não constrói propriamente a obra, mas concebe seus elementos e o algoritmo combinatório, ficando a cargo do leitor a

<sup>2</sup> <http://www.angela-lago.com.br/oh.html>



realização da obra, ainda que cada um o faça de forma diferente. O caráter não-linear das memórias de computador permite que os vários fluxos textuais estejam ligados entre si por elos probabilísticos e móveis e possam ser configurados pelos receptores, de modo a compor possibilidades instáveis. Isso permite ao autor e ao leitor intercambiarem polos de atuação de modo muito operativo.

O leitor trabalha com alternativas dadas, mas de forma a recolocá-las em circulação com as possibilidades virtuais do texto; por meio desse processo, devolve-se o texto a uma fase anterior à seleção final de seus elementos constituintes, restituindo-lhe variantes possíveis. Desse modo, o leitor opera com um número elevado de interações, o que exige dele interferências, diante de incertezas, indeterminações e de fatores aleatórios. Como o texto hipermidiático também não apresenta uma linha de raciocínio, ele se abre para a experiência da percepção, da imaginação, do raciocínio do leitor, como um processo que se modifica sem cessar, adaptando-se em relação ao contexto e jogando com dados disponíveis. A leitura aqui ganha esse caráter lúdico, mas exige esforço intelectual e a decisão de querer ou não imergir nesses meandros textuais, com o risco de retornar a pontos mais complicados.

Segundo Arlindo Machado (2002), a forma labiríntica da hipermídia repete a forma labiríntica do chip, ícone por excelência da complexidade em nosso tempo. Uma dessas produções é **OH!** Um misto de desafio, mistério e humor, uma narrativa que é um jogo assombrado.

Entrando na animação (*flash*), vê-se a silhueta de um rato, a ossada de um cachorro (a abanar o que, um dia, foi rabo) e um esqueleto segurando uma vela; vê-se também um piano de meia-cauda e, no canto inferior direito da tela, um pedaço de papel com um rato desenhado. Apenas passeando com o apontador do mouse, sem clicar em qualquer das figuras, o rato põe-se a movimentar; sua coluna chega mesmo a dobrar-se completamente, a fim de que possa estufar o peito, ou melhor, as costelas... a caveira, por sua vez, entoa um aviso e quando o cursor é arrastado para o alto da tela ou fundo da cena, soam trovões.

Nesse clima de mensagens cifradas, não há quem resista a dedilhar o piano. As teclas aparecem quase ao modo do instrumento convencional, intercalando-se entre brancas e pretas — mas há uma a mais. Cada qual vai desempenhar uma função. É passando o cursor sobre a cauda do piano que ela se abre e duas mãos-fantasma surgem, de dentro: uma segura a tampa, a outra dedilha de forma persistente uma tecla, enquanto se ouve uma risada. Nesse instante, o ratinho se move, indo parar sob as pernas do cão-esqueleto.

Se o internauta-leitor-autor não decide o que fazer, os olhos da caveira se movem para os lados, ao mesmo tempo que suas costelas arfam... uma possibilidade é [1] tocar mais um pouco de piano e veremos o ratinho se movimentando sob os possíveis pés do esqueleto... ou, então, [2] clicar sobre o desenho do rato e o rato irá saltar sobre o esqueleto humano, guinchando... Apenas passando o mouse, o esqueleto treme na tentativa de livrar-se do pequeno animal. A decisão imediata pode ser um clique: os remexos continuam sem solução. Pode-se solicitar auxílio do cachorro, clicando sobre sua imagem. De fato, o cão abocanha o rato e o inevitável acontece: fica engasgado com um rato, nem muito vivo, nem morto, a entrar e sair de sua boca. O esqueleto humano cruza os braços sobre o rosto, recusando-se a olhar a regurgitação do cão com roedor semidevorado em sua boca...

O internauta pode intervir e o rato é salvo pelo mouse. Passeando com o mouse, os trovões permitem que se veja até o esqueleto do rato. Um raio caindo duas vezes, sobre o mesmo rato, faz com que ele recupere suas carnes. Como se livrar do roedor que parece não querer mais largar o mouse do internauta? A única alternativa parece ser levantar a tampa do piano e clicar para ver o que acontece. Ali dentro, parece morar um monstro que papa o rato para júbilo dos dois expectadores: o cachorro põe a entoar mais um prolongado *OH*, com a pose de cantor lírico, enquanto o esqueleto aplaude a decisão do internauta.

Então era tudo uma armadilha para o rato, uma "mouse trap"... o papel onde há um desenho do rato é rapidamente riscado com um X vermelho: então, relemos esse pedaço de papel, como um mapa, ou o retrato de

alguém que está condenado a ser morto-devorado pelo monstro do piano (ou seria o pianista, ou o próprio piano?).

Há um som, como guincho de rato que persiste em soar, enquanto nada se faz. Os olhos da caveira se inquietam. É necessário reparar bem e ver que o desenho-retrato agora é de um cão — e a folha tem o número 2. Mais uma estória... já podemos imaginar o que fazer: servir o cachorro para o piano, mas há um inconveniente: ele é apenas ossada... o menor deslize do cursor faz, por exemplo, uma revoada de morcego preencher a cena, saídos do piano... temos que fechar sua tampa.

O cão lambe a perna do esqueleto. Seria um mimo? Clicando no desenho do cão, no papel, ou na imagem do personagem, pode-se conferir: sua intenção é fazer uma refeição... o próximo clique faz com que o cachorro destaque o osso da perna do esqueleto — e este pega o cão pelo rabo, fazendo-o de sanfona, enquanto segura a vela com a boca... Mais um clique e o cão espatifa-se sobre o piano: é o fim do instrumento e do animal. Só resta um: aplaudindo-se. É o fim, último clique sobre o esqueleto - que, então, se aproxima da tela do internauta, com seus olhos móveis. Olha bem para quem o olha.

Registra-se uma simultaneidade comunicativa através do olhar, pois o internauta que olha para a cena é quem assusta a caveira que agora o espia...O esqueleto recua para a cena; o cão levanta-se e, ambos correm apressados, saindo pela esquerda. O piano, que também cria pernas, sai pelo lado oposto. O espetáculo, enfim, termina.

O enredo é construído visual e sonoramente. Sendo destinado a crianças, o encadeamento vai se dando na medida em que se movimenta o mouse. Desse modo, a narrativa monta-se com a intervenção de seu receptor, munido de um instrumento de comando — o mouse.

A constituição sonora dessa hipermídia é feita de *samplers*, em que os arquivos de áudio não se encontram disponíveis. Há a predominância do visual, no entanto, a linguagem sonora é fundamental para marcar a sintaxe e a temporalidade da narrativa. O receptor é colocado no jogo da sintaxe dos corpos sonoros.

---

## Considerações finais

Distintas marcas históricas singularizam as formas artísticas, as várias migrações e as reinvenções de imagens, concepções e estruturas se afirmam como metáforas para formulação de conceitos estéticos. Os espaços textuais retecem-se em fluxos operativos entre a participação do autor e do leitor.

Os distintos trânsitos e diálogos observados nos textos em análise atestam uma ecologia cultural de complexas semelhanças, que se traduz por via do imaginário, fertilizado pela própria inventividade de que o texto artístico é portador.

Nas obras inscrevem-se elementos como absorções, diálogos e transformações. Multiplicidade, complexidade aparecem como dados a serem decodificados. O leitor depara-se com um espaço labiríntico de traços permutativos que requer disposição lúdica e inteligência aventureira para os sentidos ali potenciais. Cada obra assim passa a ser espaço de travessia, potencialidades tanto de sujeitos que as integram (leitor e autor), como dos componentes materiais de significação que entram em sua discursivização.

A apreciação estética é lúdica, ao mesmo tempo, utópica e reflexiva, tornando-se capaz de regenerar sentimentos e engendrar pensamentos críticos a respeito do concreto histórico, posto que entram em jogo re-leituras da História, do concreto social, da herança cultural, da literatura por meio de vozes dissonantes na apresentação de uma verdade agora polifônica. Se os códigos verbais e não-verbais tornam-se essenciais para a construção dos sentidos, códigos de sistemas sociais, culturais e literários também constituem estratégias discursivas.

Fragmentação, colagem, montagem conceitual e fusão presidem a composição das obras. A dessacralização das formas canônicas de narrar introduz, nas formas contemporâneas, aspectos ancestrais de experiências narrativas, por conseguinte, mais caóticas. No entanto, pela consciência de linguagem com que autores e receptores operam esses elementos, engendram-se, pelas vias da arte, em novas ordenações, formas mais rebuscadas.

Nesta época de poderosas tecnologias comunicacionais, em que a sociedade humana vem

desenvolvendo formas de socialização ciberculturais, começamos a nos deslocar por paisagens híbridas, desterritorializadas, que estão sendo colonizadas por um capitalismo perverso e cuja extensão pode abarcar e moldar culturas sob a égide de um modelo hegemônico.

É exatamente diante dessas constatações que pensamos a importância de nos colocarmos perto dos artistas. Estes têm sido hoje os responsáveis pela humanização das tecnologias. Daí lembrarmos que se os artistas tomam para si a tarefa de reconfigurar a sensibilidade humana, em regeneração contínua, ao intelectual cabe tomar para si o trabalho de modelagem de novos conceitos, mais aptos aos enigmas que têm de deslindar. No dizer de Nelly Novaes Coelho, a literatura é uma espécie de fio de Ariadne, que poderia indicar caminhos - não para sairmos do labirinto -, mas para conseguirmos transformá-lo em vias comunicantes que a concepção do mundo atual exige.

Como intelectuais das letras, devemos aguçar nosso olhar crítico para rotas de sensibilidade e inteligibilidade exploradas pelo artista. Estas garantem tessituras mais criativas e responsáveis para o desenvolvimento do imaginário, um território de múltiplas sínteses e tendências.

Com a profusão de processos sógnicos que derivam de misturas sem fim, em vertigem, essa forma cifrada de manifestação humana – a literatura - perpassa o tempo e atravessa diferentes culturas, muito à vontade, abrindo a possibilidade de se re-encantar o mundo, a vida, as relações humanas e a relações homem/máquina (por que não?).

### Referências Bibliográficas

- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. BMG Ariola, 1993.
- BORGES, Jorge Luiz. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1995.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- CARROL, L. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Ática, 1982.
- COELHO, Novaes Nelly. *A literatura infantil*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

- COTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- CUNHA, Maria Zilda. *Children's literature and the birth of a new language: hypermedia*. Anais do 29th IBBY World Congress: Books for África, 2005. p.30-37. Mimeo.
- FURNARI, Eva. *O problema do Clovis*. Aparecida-SP: Vale Livros, 1992.
- MACAHADO, Arlindo. *Pré -cinema & pos-cinema*. São Paulo: Papirus, 2002.
- MELLO, Roger. *Zubair e os labirintos*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
- ROSENSTIEHL, P. *Labirinto*. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa nacional, 1988. v.13.
- SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2007.

Aceito: 03.06.2010



Marinei Almeida<sup>1</sup>

**Resumo:** Propomos neste artigo uma leitura da novela *Um anel na areia (estória de amor)*, escrita em 2000/2001 pelo angolano Manuel Rui. Nosso objetivo principal é discorrer analiticamente sobre a Luanda recriada ou a Luanda da escrita nessa narrativa, levando em consideração as palavras de Octávio Paz (2003), quando ele pondera que o poder da linguagem nascida da palavra desemboca em algo que a ultrapassa e faz a imagem recobrar asas.

**Palavras-chave:** Literatura africana; Manuel Rui; Angola; espaço.

**Riassunto:** Proponiamo in questo articolo una lettura del racconto *Um anel na areia (estória de amor)*, scritta tra il 2000 e il 2001 dall'angolano Manuel Rui. Il nostro obiettivo principale è discorrere analiticamente riguardo la città di Luanda ricreata o la Luanda di questa narrativa, prendendo in considerazione le parole di Octavio Paz (2003) quando pensa che il potere del linguaggio che nasce dalla parola sbocca in qualcosa che la oltrepassa e che fa sì che l'immagine metta le ali.

**Parole chiave:** letteratura africana; Manuel Rui; Angola; spazio.

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de Pontes e Lacerda. Doutora em Letras/Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP). E-mail: belelei@gmail.com

---

ninguém pode ser do mundo  
se não tiver a sua pequena aldeia  
(Mia Couto)

*Um anel na areia* (estória de amor) é uma novela escrita em 2000/2001<sup>2</sup> pelo angolano Manuel Rui, escritor, professor de literatura, jurista, cronista, autor de várias obras literárias e do hino de Angola. Manuel Rui iniciou a sua carreira literária com colaboração em revistas e jornais e a publicação dos primeiros poemas; colaborou, também, em programas de rádio e no cinema. Teve ativa participação na vida cultural e política em Angola no período que se segue a independência daquele país.

Em *Um anel na areia* encontramos, por meio de uma linguagem mesclada pelas vozes do narrador em terceira pessoa e pelos diálogos entre personagens, o relato da história de amor, como o subtítulo traz, do casal de jovens Marina e Lau, que, em pleno clima de guerra, insatisfação, exploração e violência, começam seu namoro graças a uma das costumeiras quedas de luz na escola em que estudavam. Namoro selado no voo certo do “avião de papel que atravessou a escuridão da sala” (p.2) e aterrizou na carteira de Lau em resposta ao beijo que Marina recebeu dele minutos antes. Atitude carregada de coragem, cumplicidade, mas também de risco e atrevimento, uma vez que tal ato praticado pelos dois jovens transcorre numa sala de aula escura pela falta de luz e pela ameaça de serem descobertos pela professora, clima que os instiga a “aventurar viagem no escuro”, como lemos no trecho de abertura da narrativa:

É que passavam quase três anos que Marina havia começado a ter a sensação de estar grávida desde aquela aula, de noite, quando a luz foi e, na escuridão, Lau atrevidou levantar-se, ir até na carteira dela e beijar-lhe na boca que se abriu de Marina para ele depois falar no ouvido dela: gosto muito de ti. Lau, a tua boca sabe a laranja e quando a luz voltou, Marina, quase

---

<sup>2</sup> Utilizo uma versão, enviada a mim por e-mail, que tomei a liberdade de colocar página.



desligada na atenção da aula, visgo de pássaro para os olhos dele e pegarem nos olhos dela ainda com a boca fervente de sabor no beijo e laranja, para escrever bilhete numa folha inteira de caderno, maiúsculas grandes, letra aprimorada de desenho, sabes que também gosto muito de ti e quero-te beijar de dia? Devias dizer aqui na sala que me gostas a gritar num megafone muito alto como nos cômicos antigamente ou som de disco jóquei. Que eu gosto de ti a gritar. A gritar muito. Do teu amor, Marina. E fez dobra de avião nesse papel. Ficou a estudar distância. A professora no quadro, de costas para a turma, atiro-atiro não atiro ou provento o escuro e vou-lhe entregar na mão. Atiro. E, num instante em que a luz aceitou outravez se desistir, Marina levantou-se, pensou ainda cuidado de sim ou não, descalça sem barulho, ir levar o bilhete que estava dentro do avião de papel no aproveitamento de não se ver, enquanto sem, mas o gosto dela era mesmo se aventurar viagem no escuro para acertar com o avião bicando certo na carteira de Lau. Assim que a luz acendeu, ela virou os olhos para lá. Lau a desdobrar o avião de papel. Está a olhar para mim. Como é que ele adivinhou que lá dentro ia escrito o princípio do nosso namoro? Parece que me sinto que grávida, minha nossa! Grávida dele! (p.2).

Nesse trecho inicial percebemos claramente a ambientação em que convivem os jovens e os dois eixos importantes que sustentam toda a narrativa. Por um lado, tem-se o medo, o risco, a violência, a insatisfação, a desigualdade e, por outro, uma grande vontade de desafiar tal situação e driblar o infortúnio. Há de se observar que já nesse início da obra Manuel Rui lança mão de importantes recursos estilísticos, como certas metáforas e algumas construções que ora servem de combinação entre seus elementos, ora servem de contrastes como prenúncio do que

virá adiante: a escola como um espaço de insegurança, mas que ao mesmo tempo representa um espaço de encontro de dois jovens que apostam no amor e na união de forças para lutar pela esperança de uma vida melhor: a fragilidade do avião de papel que vence a escuridão, ludicamente utilizado no lugar do avião bélico; a metáfora do dia e da noite (escuridão e luz); o sabor de laranja remetendo ao sabor da terra; a gravidez imaginada e as expressões com forte conotação de tensão. Elementos que, como já dissemos, contêm e prefiguram os acontecimentos a serem narrados e que, no decorrer da história, outros elementos de forte conotação semântica comparecerão, como os anéis, o mar, o espelho, a Kianda, a sereia.

O enredo não apresenta grandes ações; é uma história quase circular em que mostra as dificuldades materiais de Luanda, sobretudo a maneira de vida dos jovens em plena convivência com as várias consequências sociais que resultaram dos anos de exploração, violência e desigualdade, frutos da herança colonial. Marina, moça jovem, bonita e sonhadora que, graças ao domínio do inglês e da informática, trabalha no escritório de uma petrolífera e que mora com sua tia Aurora - saudosa dos tempos idos. Marina, não tendo mãe, fora morar com a tia para não deixá-la sozinha, uma vez que esta há muito não obtinha notícias de sua filha, que fora para Portugal, e nem de seu filho, que provavelmente teria morrido em combate, pois já somavam mais de sete anos sem notícias dele. Ao contrário de Marina, Gui, sua amiga, que, por falta de atributos físicos e capacitação exigida no mercado de trabalho, é uma moça desempregada e seu discurso demonstra uma enorme insatisfação com tal situação e acaba por entrar no ramo ilegal de compras e vendas de produtos como meio de sobrevivência. Sua maior ambição (que também permeia o espírito de Marina) era poder sair da cidade e tentar a vida fora, como muitos jovens faziam na espera de uma vida melhor. Lau, namorado de Marina, é um jovem corajoso, crítico e moderno que trabalha num despachante, graças, também, ao domínio da língua inglesa e do conhecimento de informática, mas que vive na tensão de conseguir o “papel de recenseamento militar” (p.3), que o livraria do risco de ser recrutado para a guerra.

A história é ambientada na cidade de Luanda, com suas modificações sociais e estruturais, focalizando desde a convivência de duas gerações representada pela tia e pelos jovens, pela Kianda e pela sereia, pelos espaços diferenciados (casa da tia e o escritório da petrolífera). Essa perspectiva chega à crítica social ao mostrar o desemprego, a falta de moradia e/ou a diferença desta que, por meio das observações das personagens e das descrições do narrador, somos informados sobre as casas, os anexos, apartamentos, prédios localizados em diferentes bairros, bem como as ruas de Luanda, recheadas de pessoas de diferentes níveis, principalmente de jovens e crianças a esmolar pelas calçadas.

Mas não somente esse cenário de desigualdade - utilizado como recurso voltado para “o sentimento de vazio que corrói os grupos e os seres” (CANDIDO, 2004, p.12) - compõe o texto de Manuel Rui. Temos aí, além do elemento amor como força positiva, a presença do mar, que, aliás, não só tem presença marcante na vida dos jovens protagonistas – Lau e Marina -, como é um elemento carregado de subjetividade, que comparece na grande maioria das obras literárias desse escritor, como em *Memória do Mar* (1980), *Cinco vezes onze – Poemas em novembro* (1985), *Quem me dera ser onda* (1991).

Manuel Rui, ainda em 75, foi considerado por Russel G. Hamilton um dos autores mais produtivos da pós-independência. Hamilton observa, também, que “a codificação da linguagem cotidiana, intimamente ligada ao período histórico e à nova ordem sóciopolítica, é o fulcro da sua ficção” (HAMILTON, 1975, p.192). Manuel Rui “trabalha a partir do registro das ruas de Luanda na maior parte de suas narrativas”, pondera Tânia Macedo em seu minucioso estudo *Uma cidade e sua escrita: a representação literária de Luanda* (2004, p. 54). Na obra, objeto de nossa atenção, além da focalização do espaço da cidade de Luanda, num constante contraste, esse espaço luandense comparece no enredo por meio do discurso de Lau, alguns lugares de Joanesburgo, ora demonstrando a eficácia do progresso, ora suas consequências.

Vários desses espaços que permeiam a narrativa serão aqui observados mais de perto por pensarmos que tais espaços recriados fertilmente no tecido textual dialogam

semanticamente com a situação vivida pelas personagens. Lembramos que não utilizaremos dados sobre a pessoa do escritor e quase nada sobre as circunstâncias histórica e social de Angola, mesmo conscientes de que “estudar a literatura produzida em Angola é obrigatoriamente referir-se a Luanda, sua história e sua gente” (MACÊDO, 2004, p.11). Portanto, nosso objetivo é o de lançar um olhar mais apurado sobre a camada textual e discorrer analiticamente sobre a Luanda recriada ou a Luanda da escrita, como sugere Tânia Macedo sobre essa novela de Manuel Rui, levando em consideração as palavras de Octávio Paz (2003), quando ele pondera que o poder da linguagem nascida da palavra desemboca em algo que a ultrapassa e faz a imagem recobrar asas.

### **A cidade fotografada**

Ao discorrer sobre a cidade da escrita em “A presença de Luanda na literatura contemporânea em português”, Tânia Macedo (2002) afirma que:

A sociedade industrial é urbana e a cidade é, pois, o seu cenário por excelência [...] e por seu papel de destaque no mundo de que hoje somos parte, a cidade se impôs como componente ativo da maneira de ser de nosso tempo: somos urbanos e nossa história passa necessariamente pela história das cidades do mundo ocidental. (p.67).

Ao ressaltar que as cidades fundadas e conquistadas pelo império colonial português não mantêm um perfil exclusivo, a autora traça “uma tipologia de alteração de *status* dessas cidades de acordo com o poder imperial e as relações de auto-consciência da colônia” (p.69-70). Desse modo, num primeiro momento, a urbe, representando “o sonho de uma ordem”, adquire a feição de *cidade portuguesa no além mar*. Num segundo momento, tem-se a chamada *cidade colonizada* – a partir dos fins do séc. XVIII, e, num terceiro momento, a *cidade re-criada*, que ao voltar-se para sua própria face e não mais a européia, deixa emergir uma literatura nacional, a qual se fortalece na denúncia ao

colonialismo a partir do que Fanon denomina como a “cidade do colonizado”, quando este observa a tensão que caracteriza a exclusão recíproca entre o espaço habitado pelos colonizados e pelos colonos.

Faz-se pertinente, então, lembrarmos também do outro interessante estudo *A sociedade angolana através da literatura* (1978), de Francisco Mourão, que ao debruçar-se sobre a obra de Castro Soromenho, analisa as fases da Literatura Angolana relacionadas ao processo de colonização, voltando a atenção à cidade de Luanda, sobretudo, no primeiro capítulo. Mourão pondera que em todas as fases dessa literatura (período que vai das décadas de 30, 40 e 50), a produção literária tem “por meio ambiental a cidade de São Paulo de Luanda, mais comumente conhecida apenas por Luanda” (p. 14).

Nos fins dos anos 50 e inícios dos 60, Luanda continua a ocupar os espaços das páginas literárias na Literatura Angolana, sobretudo, como forma de engajamento ao projeto nacionalista, ao mesmo tempo que denuncia o colonialismo (MACÊDO, 2002). Luanda surge, então, em vários textos literários, dividida em bairros e, conseqüentemente, em classes sociais.

No estudo recentemente apresentado na Universidade de São Paulo (aqui já citado), após discorrer sobre a capital de Angola, observando sua beleza geográfica, historicamente marcada pelo projeto colonialista, Tania Macêdo (2004) lança um olhar crítico e descortina uma outra face de Luanda:

Mas há uma outra realidade de Luanda: a que se revela a partir dos mercados livres que levam o nome de programas da televisão brasileira como Roque Santeiro e Os Trapalhões, ou ainda em suas ruas congestionadas e com pavimentação quase inexistente, com um número assustador de crianças de rua, ao lado de uma grande frota de automóveis de luxo, de casas gradeadas e guardadas por cães e empresas privadas de segurança, de bairros clandestinos que crescem assustadoramente do dia para a noite, da ruína dos edifícios históricos ou da destruição do patrimônio urbano. Luanda em que as

---

falhas de energia elétrica e de água são constantes e na qual as doenças diarréicas, a malária e a AIDS são os males que dizimam a população mais pobre. (p.9).

A partir desse retrato, podemos afirmar que em *Um anel na areia* atravessam imagens que esteticamente são recriadas à luz da degradação deixada por anos de exploração e da guerra em meio à exigência de um mundo global em que a modernização ou a falta desta atropela o humano e a história.

O enredo, como vimos, começa por uma lembrança do início do namoro de Lau e Marina no espaço escolar. Uma escola que sofre as sérias consequências da falta de infraestrutura e respeito, mas que ainda é um espaço onde a esperança visita, pois foi neste mesmo espaço que o encontro dos dois jovens, símbolo do novo e da ousadia, começa a pintar com outras cores o aspecto sombrio do medo. A escola, lugar de violência, injustiça e corrupção, desenhada pelo olhar da personagem Gui, acaba por funcionar quase como um correlato ou mesmo como uma extensão dessa “outra realidade de Luanda”:

Sabes que tem escolas que quando falta a luz vem logo a gatunagem. Ladrões? Sim, costumam assaltar as salas e rapar o material todo e fogem e ainda outro dia quando a luz acendeu um bandido ainda não se tinha despachado de pôr numa miúda parece que até desconseguiu na maneira que ela se apertou nas pernas mesmo com a boca tapada pelo grego depois a fugir com o biquíni na mão todo rasgado [...] outro para lhe safar na corrida fez um tiraço para a lâmpada tudo escuro outra vez [...] o pessoal todo a fugir a professora com a cabeça escondida debaixo da secretária. (p.2-3).

Que às vezes no caminho que nos chatearam com essa porcaria das listas para entrar na escola e não deixarem uns estudar de dia mas só à noite, vê

só como a sorte passa por esses caminhos, Marina! Te lembras bem que a minha mãe teve de juntar dinheiro para comprar duas notas de cem dólares e eu entregar naquele director para ficar nas aulas de dia e tu a chorar, lembras-te? Porque te saiu o azar de ter aulas à noite. (p.6).

A escola, em vez de representar um estabelecimento de convivência e harmonia entre pessoas de todos os credos e raças, um “sistema ou doutrina de pessoa notável em qualquer área do saber” (HOLANDA, 1993, p.219), aqui representa um espaço antes de carência do que de suplência. A escola, como símbolo civilizatório, é subvertida, e pela crueldade do sistema colonial desampara suas metas humanizantes, já que o saqueamento do espaço escolar, como lemos no trecho citado, numa outra perspectiva que vai além da violência, simboliza o saqueamento de um conteúdo cultural, de uma civilização – africana, angolana – e o despojamento de seus bens mais preciosos.

A escola é um espaço que se “democratizou” com o desenvolvimento do capitalismo, da sociedade industrial e que passou a requerer trabalhadores com melhores qualificações. Esse acento urbano da escola a coloca com uma das principais instituições na construção de uma ideia de nação, pois é principalmente por meio da instituição escolar que os valores e as ideologias são inculcados nos jovens.

Como observado momento atrás, há no texto uma comparação entre Luanda e Joanesburgo. Luanda é trazida como um espaço de degradação, que ocupa um lugar bem baixo da pirâmide social, no qual muitos têm pouco ou não tem nada e poucos têm muito. Assim, Luanda traz um cenário de pobreza, medo e insegurança:

Ouviste na rádio? Sim. Lau, cada vez está pior é melhor não ires às aulas. [...] Lau, já pensei que podíamos ir para a África do Sul ou mesmo para Namíbia, começo a ter medo. E eu tenho medo é de sair daqui. Porquê? Não sei, parece que às vezes sinto as pernas cortadas e quando penso uma coi-

sa dá-me a impressão que toda a gente está a ouvir e a ralar comigo. (p.7).

Marina no sábado Lau a deixar-lhe conduzir a motorizada e quando paravam, os miúdos zungueiros e mutilados de esmola eram logo-logo de oferta para guardarem na moto. (p.17).

[...] e é mesmo preciso ir de avião por causa das emboscadas e minas. (p.28).

Também do desemprego e da desigualdade social:

[...] uns que vieram da tropa só na diamba e sem emprego ou sem perna, outros que vieram de Cuba com a mania que são socialistas e doutores que não têm emprego. (p.15).

Um filho de rico, de um ministro ou general, está agora mesmo em Lisboa, em Paris, em Nova Iorque ou mesmo aqui perto em Joanesburgo, Harare ou Windhoek, sem estes problemas [...] eles têm tudo, não têm problemas de tropa, moram em apartamentos, tudo numa boa, jipes e jipaços, buates e mais buates. É isso marinas. Mastigam chiclas, assim dez pastilhas de cadavez, estão-se cagando para isto. (p.10).

[...] sabes que agora ninguém pode ter um apartamento novo porque não se fazem e as únicas casas novas que se fazem são essas tipo muceque, estás a ver na Praia do Bispo? É tudo assim até na ilha está tudo atafalhado de casas só de cimento e zinco, buracos que são janelas e portas vê só aqueles fornos e ainda casa de banho nada, não há casas [...] Marina quer dizer há casas na Luanda Sul e isso que chamam condomínios mas é tudo para eles. (p.15).



Em relação a esta última citação poderíamos nos reportar à classificação de Fanon sobre a zona habitada da “cidade do colonizado”:

[...] a cidade do colono, uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada. [...] a cidade do colonizado [...], um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados [...] Um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado, uma cidade faminta [...] uma cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. (MACÊDO, 2002, p.70).

A colonização, sem dúvida, é o motivo principal dessa condição, mas com certeza ela está no seio de um projeto maior de expansão capitalista e de centralização do poder, sobretudo a que assistimos após a segunda guerra mundial. As consequências disso continuam hoje a acontecer não somente em Angola, mas em São Paulo, no Rio de Janeiro, no Quênia, para citarmos apenas alguns lugares vitimados por tal projeto. Ou seja, o que esses sistemas autoritários são capazes de gerar é, sobretudo, pobreza, e uma sociedade empobrecida não é aquela que foi despojada somente de seus bens materiais, mas também de suas tradições e de suas possibilidades de escolhas.

Enquanto Luanda, no texto de Manuel Rui, representa um cenário de totais privações, Joanesburgo desfila no imaginário dos jovens como signo do progresso e do novo:

Um dia hei-de te levar lá em Joanesburgo, [...] Mas aquilo é outro naice [...] O anel comprei no mercado do Bruma e um dia tens que lá ir comigo porque não dá para explicar quando a gente sai de uma terra como esta onde apanha choque na torneira onde não sai água e não tem luz na lâmpada que deita água, uma pessoa fica a pensar nisto tudo, Marina, só no Bruma que é um mercado popular tem

mais organização do que num ministério aqui e ainda ia gostar porque tem espetáculos, bailarinos e tudo. (p.5).

Nesse sentido, não podemos esquecer aqui de localizar a África do Sul, levando em consideração sua força no contexto dos países africanos e a dependência cultural e econômica em que vivem países como Angola e Moçambique, por exemplo, até mesmo pela proximidade geográfica. A questão da língua inglesa, tratada na narrativa de Manuel Rui, tida como um dos fatores básicos para obtenção de bom emprego para Lau e Marina e alguns privilégios que essas personagens têm por falar essa língua, não passa de uma exigência vinculada ainda ao poderio do império britânico e a sua ideologia da separação que fez a segregação racial na África do Sul, o apartheid, que, na prática, ainda segrega. Ressonâncias muito significativas, pois a “Paris” de muitos africanos é a vida, principalmente a urbana, da África do Sul.

Se, por um lado, os jovens se sentem insatisfeitos e, de certa maneira, até encurralados pelos vários “caminhos minados” (p. 30) causados por todos os pontos negativos trazidos pela guerra, pela exploração e pelo descaso em Luanda, por outro lado, Joanesburgo também não corresponde ao lugar ou ao mundo mais justo e viável que os jovens desejam, uma vez que, com o desenvolvimento, vem também a desumanidade, a violência, o medo, estabelecendo a contradição típica da modernidade:

Sim, uma velha branca a pedir esmola num cruzamento de rua para o mercado do Bruma. E então? Nada, tinha um cartaz de cartolina branca seguro nas mãos e escrito a feltro azul help me! [...] As pessoas? As pessoas andam de um lado para o outro, trabalham, compram, enchem os casinos e falam muito nos assaltos, morre muita gente assassinada, táxis como aqui nas combis e também dos outros que uma pessoa pode chamar só para si, são bué, mas olha, na zona do Bruma, num lago com hotéis à volta, encontraram na água cinco cadáveres, secaram o

lago, quer dizer, as pessoas, as pessoas, as pessoas de Joanesburgo, namorados não vi assim abraçados como aqui. (p.5).

A África do Sul se apresenta como contraponto no cenário africano, sendo o país mais próspero da África subsaariana; no entanto, viveu e ainda vive situações de violência e discriminação, como as conhecidas no conflito Israel-Palestina no Oriente Médio. Então, o paraíso ainda não é aí.

Desse modo, parece oportuno lembrarmos a discussão que Alfredo Bosi (1993), no texto “Poesia Resistência”, faz sobre o papel do poeta e da poesia no mundo moderno, cindindo pelo sistema capitalista:

As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o valor foi-se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status. Os tempos foram ficando – como já deplorava Leopardi – egoístas e abstratos. “Sociedade de consumo” é apenas um aspecto (o mais vistoso, talvez) dessa teia crescente de domínio e ilusão que os espertos chamam “desenvolvimento” [...] e os tolos aceitam como “preço do progresso”. (p.142).

Assim, recordemos também Walter Benjamin, em seu livro clássico *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1998), quando volta sua atenção para Paris do segundo império, tomando a obra de Charles Baudelaire como ícone para refletir sobre a relação do homem moderno na era capitalista. Ao reconhecer no proletariado o lutador escravizado, o teórico observa que as resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Walter Benjamin observa, também, que em Baudelaire a relação da modernidade está atrelada à antiguidade, apontado, de certa maneira, para um certo saudosismo ao passado, resultado

da era moderna, do tempo da brevidade e do imediatismo em que o vazio busca um alento ao passado.

Vale apenas observar que em África essa elaboração acontece num estado de tensão, uma vez que essa cultura, sufocada, mas não totalmente dominada pelo sistema capitalista, não apaga o passado e nem consegue restaurá-lo. Então, enquanto que na Paris de Baudelaire essa cisão é provocada pelo sistema industrial causador da avalanche da divisão de trabalho e da divisão de classe, logo, da divisão do próprio humano, em África essa cisão é provocada, sobretudo, pela chegada do colonizador. Assim, Manuel Rui (1985), em seu ensaio “Eu e o outro - o Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”, aborda a complexa relação entre esses dois tempos e entre esses dois universos ao discutir a questão da oralidade e da escrita (uma das questões flagrantes abordadas pelos escritores angolanos). O texto de Manuel Rui cabe perfeitamente no âmbito da discussão sobre o duo tradição e modernidade. Desse modo, Rita Chaves (2005), ao comentar a questão abordada nesse texto de Manuel Rui, afirma que

a consciência da ruptura aberta pelo colonialismo é clara e ilumina a inevitabilidade da situação que mesmo a independência não pôde solucionar. Diante do panorama que se abre, não há regresso, e a sugestão do poeta é só uma: dinamizar o legado, apropriar-se daquilo que outrora foi instrumento de dominação e foi, seguramente, fonte de angústia. A recuperação integral do passado é inevitável. Seu esquecimento total se coloca como uma mutilação a deformar a identidade que se pretende como forma de defesa e de integração no mundo. A harmonia – tal como era, ou deveria ser – foi atingida e não podendo ser recuperada, há de ser reinventada com aquilo que o presente oferece. [...] Destituído de tanta coisa, o africano recupera-se na desalienação, ponto de partida para afirmação num mundo que já é outro, no qual ele precisa conquistar um lugar. (p.51).

E é por essa corrida, pela conquista de um lugar, que as personagens de *Um anel na areia* clamam, e o teor de denúncia e descontentamento desse mundo de rupturas é permeado em todo tecido textual. Isso está flagrante não só nos discursos dos jovens, mas também nas observações da Tia Aurora, que apresentam não só esse teor de descontentamento, mas aponta para um saudosismo, com certa dose de melancolia, do antigamente. Um tempo que, aos olhos dos jovens, também não era, com certeza, o suficiente para se ter uma vida mais digna e talvez nem para Tia Aurora, mas que inconscientemente esta não conseguia ver sentido no mundo permeado de incertezas em que ela vivia. Assim, parece-nos que o saudosismo da tia Aurora não é somente o reclame pelas crenças e tradições perdidas ao longo do tempo, mas também por parecer que “as pessoas mais novas até já nem sabem a vontade de ter felicidade que antigamente até lutar era felicidade, dançar, cantar, tudo, minha filha, hoje nem sequer sabem chorar como deve ser, ouviste?” (p.19).

### Duas ordens em tensão

A discussão que se fez até aqui permitiu-nos observar que há, nessa narrativa, um embate de duas ordens, portanto, paira uma tensão entre mundos e tempos diferentes. Essa tensão aparece claramente se pensarmos na correlação simbólica dos espaços (casa da tia e o escritório da petrolífera, Angola e Joanesburgo, cidade e mar) das personagens que povoam a história ou aquela que nela é aludida (os jovens e tia Aurora, a Kianda - ora denominada de sereia), também dos objetos (espelho da tia e espelho do serviço de Marina, as missangas e o anel de “ouro”) que comparecem na narrativa e que Manuel Rui faz questão de chamar atenção por meio de uma escrita circular, na qual a utilização da reiteração intencionalmente excessiva e a vasta saturação estilística são constantes. Assim, discutiremos analiticamente sobre alguns desses elementos que julgamos pertinentes à nossa reflexão.

Lembrando-nos das profícuas palavras (as quais utilizamos como epígrafe) do escritor moçambicano Mia Couto (2005) quando este, ao fazer um balanço dos 30

anos de independência de Moçambique, afirma que “ninguém pode ser do mundo se não tiver a sua pequena aldeia” (p. 5). Nesse balanço, Mia Couto analisa a trajetória desigual de Moçambique e conseqüentemente de outros países da África que sofreram o mesmo processo castrador da ação colonialista e que agora sofrem as suas conseqüências e tenta, ao mesmo tempo, concorrer com outros países de estruturas e histórias sociopolíticas totalmente diferenciados (questão que se entende não somente a esses países africanos, mas também aos outros tantos países periféricos alcunhados de “países de terceiro mundo”) para a busca de um lugar, não somente ao sol, mas ao sistema global que parece não ter consciência da importância da chamada solidariedade, para utilizarmos o termo do professor Benjamin Abdala Junior.

Nesse sentido, chama-nos a atenção, na novela de Manuel Rui, a ênfase dada ao problema da moradia, como já enfatizamos momento anterior. Além da insegurança de Lau em relação ao recrutamento para guerra, o casal se vê impedido de casar-se por falta de moradia. Também a possibilidade de morar com a tia Aurora é uma questão que não agrada aos jovens, primeiro por pensar que “quem casa quer casa”, pegando carona no ditado popular, e depois por não se identificarem com a casa da Tia Aurora, uma vez que tal espaço não corresponde ao espaço desejado – a do começo de uma construção. Numa leitura fenomenológica, recorreríamos a Bachelard (2000), quando, no estudo sobre a simbologia da casa, afirma que a casa é o nosso canto no mundo, nosso primeiro universo, uma primitividade que pertence a todos, é o “não-eu que protege o eu” (p. 24). Portanto, tal simbologia é estudada como a extensão do ser, no entanto, vemos aqui nesta narrativa que a questão se amplia quando pensamos nessa “pequena aldeia” almejada (de que fala Mia Couto) que ultrapassa, na verdade, o espaço físico. A casa simboliza aqui uma ideia ampla que abriga uma comunidade inteira, na sua intimidade, ou até mesmo um país. A casa, pois, é lugar de abrigo, daí sua relação com a terra, com a nação.

A casa da tia Aurora não corresponde aos anseios do jovem casal, já que tal geração não se identifica com tal “casa”. O espaço que abriga a tia está vinculado a um

espaço anterior ao dos jovens, a um tempo que passou: “uma casa tão grande, parece que já foi gêmea, duas cozinhas e duas casas de banho devem ter sido duas casas que depois da independência o teu falecido tio mandou juntar” (p.16).

Se a casa da tia representa um tempo passado em que parecia “gêmea”, portanto, ambígua - e aqui lemos essa expressão, “gêmea”, pensando que o imóvel não pertencia somente ao tio, mas também ao outro – do império português –, já que se trata de uma arquitetura de casa que remete a um tempo anterior à independência, o escritório da petrolífera, por sua vez, também não corresponde ao lugar de identificação dos jovens, pois também esse lugar simboliza uma ordem castradora, a ordem capitalista, onde o ter esmaga o ser.

Isso fica bastante explícito quando Marina não se reconhece no espelho da casa da tia:

Marina no espelho da casa de banho do serviço. O espelho é grande. Ela sempre se vê muito melhor nesse espelho do que no espelho do quarto da tia Aurora, rachado e envelhecido com falhas que viraram manchas acinzentadas, a tia fala que o espelho era de uma senhora portuguesa que lhe deu antes de ir quando começaram os tiros nas vésperas de independência e que lhe dera já assim rachado que um dia de chuva com trovoada a senhora não tapou o espelho com um lençol ou cobertor nem rezou a seguir Santa Bárbara e um relâmpago raio faísca e um trovão e o espelho rachou sozinho. (p.17).

Em uma das acepções sobre o símbolo do espelho, lemos esta pergunta acompanhada de uma das possíveis respostas no *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, 2000, p.393): “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”. O espelho reflete a reciprocidade das consciências, revelando a identidade e a diferença, já que esta dá uma imagem invertida da realidade. Portanto, sua única função não é refletir uma

imagem simplesmente, existe, pois, “uma configuração entre sujeito contemplado e o espelho que o contempla” (p. 396).

Nesse sentido, vemos que Marina não se vê integrada ao mundo “rachado e envelhecido” da tia, no entanto, ela também não se encontra inserida totalmente no meio controverso que a abriga, uma vez que Marina não consegue se ver por completo no espelho da moderna “casa de banho que é quase só para ela”, pois “nesse espelho, Marina vê mais de metade do corpo bem iluminado” (p.17).

A questão da identidade aqui encontra na metáfora do espelho a ideia perfeita para a reflexão de um (sujeito) com relação ao outro, ou melhor, do “eu” e o “outro”. Lembremos também que o contrário da identidade é a diferença. Nesse sentido, a imagem incompleta de Marina, ora pelo rachamento e envelhecimento do espelho da tia, ora pela amputação refletida no espelho da petrolífera, remete não mais a uma imagem inteira e una, muito menos ao reflexo de uma realidade, mas à difração, no sentido de que há o choque com o outro, produzindo fragmentos, conflitos e tensões.

Outro elemento bastante instigante na discussão sobre essa tensão que permeia o tecido textual e que é fruto do conflito em que a jovem Marina vive está relacionado com a presença da Kianda, ser maravilhoso do mundo quibundo, entidade mítica que percorre o imaginário de toda cidade de Luanda (MACÊDO, 2008), que ora, aqui, recebe a denominação europeizada de sereia. Em quase toda a narrativa, Marina convive com o conflito causado pelas crenças que, de certa maneira, estão permeadas por um temor em agredir uma tradição respeitada pelos mais velhos, cobrada por sua tia Aurora, principalmente quando Marina troca os anéis de fantasias, deixados pela sua mãe, “deitando-os” ao mar, pelo anel de “ouro” ofertado por Lau ao selar o compromisso de namoro. Tensão que se resolve ao final da narrativa, quando Marina perde este falso anel na areia que simbolicamente é interpretado pela sua tia como uma providência divina e que interpretamos aqui como gesto da aliança firmada entre os jovens, a família e a terra, pois logo após a perda do anel na areia, há um amadurecimento da jovem Marina. Esta se descobre grávida e a notícia é dada ao Lau na areia do mar, ou seja, na presença da Kianda



e, em seguida, há a aproximação do casal com a tia que os recebe de braços abertos em sua casa, num gesto de acolhimento aos jovens e ao fruto dessa união.

Assim, em todo percurso narrativo, Marina mostra-se dividida não somente em relação às questões culturais, mas em relação àquilo que lhe é “dado” nas circunstâncias vividas.

### **“Bom é que não houvesse guerra e houvesse luz”**

Essa frase comparece por várias vezes na narrativa aqui analisada e que, a nosso ver, merece nossa atenção, como motivo que julgamos fértil: mais como uma abertura para outras discussões que para uma conclusão, levando em consideração a densidade que o texto lido apresenta.

A reiteração dessa frase no corpo textual nos aponta para as várias possibilidades desejadas e possíveis, uma vez que a presença do tempo verbal no subjuntivo nos indica algo que poderia acontecer; esta frase, em que comparece duplamente a utilização do verbo “haver”, conjugado no subjuntivo, remete ao desejo de um devir melhor.

Na abordagem feita até aqui, poderíamos concluir que em *Um anel na areia (estórias de amor)* apresenta-se como um texto engajado na intenção primeira de denúncia a um sistema devorador; no entanto, ao lançar mão de recursos e símbolos representativos de positividade, o autor sabiamente nos passa a mensagem de que, no meio do caos instaurado, sempre há lugar na crença de um novo amanhã.

Nesse sentido, reportemo-nos ao título que traz um símbolo mítico – o anel -, já que este, simbolicamente, remete à aliança firmada entre o céu e a terra, entre Deus e o homem e entre o homem e a mulher e nada melhor do que a presença do amor para firmar essa aliança. Daí que Manuel Rui traz para o meio da desilusão, do cotidiano recheado de privações e do medo, o elemento amor como chave para lutar e enfrentar esse meio. Diante disso, recordemo-nos das palavras de outro poeta - o moçambicano Eduardo White - que, tal como o autor dessa novela, acredita no elemento amor como arma eficaz para driblar as injustiças trazidas

pelos inúmeros fatores, inclusive pelo fator guerra neste mundo desigual:

E falo muito do amor. Porque eu sou jovem, vivo num país em guerra, uma guerra muito difícil. Pode ter a dimensão do que é estar à noite a dormir e saber que do outro lado se está a bombardear, se está a matar pessoas, e a gente a ouvir? Num país em guerra, falar do amor parece uma coisa fútil, uma coisa banal. Não estou a ver porque é que eu, num país em guerra, num país em dificuldades, não posso evocar o amor. O amor é importante. (CHABAL, 1994, p.105).

Portanto, o elemento amor é a chave, neste texto de Manuel Rui, para enfrentar as dificuldades. É esse elemento que justifica a felicidade e a força inabalável da união dos jovens Lau e Marina. Mas essa união, conforme já afirmamos momento anterior, não se realiza somente entre o casal de jovens, enlaçada mais fortemente pela gravidez de Marina, agora não mais imaginada como vimos no início da novela, pois nada melhor que um fruto do amor, resultado da união de dois jovens, para selar a esperança de tempos melhores. Observamos, então, que não se trata unicamente da simbologia da união entre dois jovens, mas também, simbolicamente, firma-se uma aliança com a própria terra, representada não só miticamente pelo gesto da troca do anel de noivado, mas, sobretudo, firmada pela presença determinante do mar.

É esse espaço aberto – o mar –, símbolo carregado de subjetividade, lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos (CHEVALIER, 2000) que acompanha e testemunha os acontecimentos na vida do casal protagonista da novela de Manuel Rui e aponta, sugestivamente, para uma “projeção do devir na escrita do presente” (ABDALA JUNIOR, 2003, p.250).

O anel na areia é, portanto, uma imagem forte que ao mostrar um pequeno objeto perdido num espaço onde é quase impossível de ser encontrado, semanticamente nos permite ler esse gesto como a presença de um pequeno

grão de utopia sob a pena de Manuel Rui. Esse pequeno grão nos mostra a crença na construção. Uma construção com elementos variados que, mesmo entre materiais de ruínas e estilhaçamento, seja possível (re)erguer uma nova “casa”, um novo país.

### Referências Bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).
- \_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).
- BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993. p.139-192.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- COUTO, Mia. “Moçambique – 30 anos de Independência; No passado, o futuro era melhor?” (16 de junho de 2005).
- HAMILTON, Russel G. *Literatura africana literatura necessária I – Angola*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil – estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Uma cidade e sua escrita: a representação literária de Luanda*. 2004. 214f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978).
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

\_\_\_\_\_. Eu e o outro – o invasor (ou em Três poucas linhas uma maneira de pensar o texto). In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1987. p.75-79.

\_\_\_\_\_. *Um anel na areia (estórias de amor)*. Luanda: Nzila, 2002.

Aceito: 03.06.2010



Milena Magalhães<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste ensaio, duas pontas interligadas. De um lado, reflexões acerca dos sentidos do presente. De outro, a partir da leitura dos romances do escritor Milton Hatoum, sobretudo de *Cinzas do norte*, analiso como ele responde às injunções desses sentidos, construindo uma narrativa em que trata o presente como aquilo que é afetado pela memória do passado.

**Palavras-chave:** Milton Hatoum; *Cinzas do norte*; sentidos do presente.

**Abstract:** In this essay, two linked ends: on one hand, thoughts about present significations. On the other hand, based on the reading of Milton Hatoum's novels, especially the last one, *Cinzas do Norte* [*North Ashes*], I analyze how he responds to the injunctions of these meanings in constructing a narrative in which he is dealing with the present as something that is affected by the past memory.

**Keywords:** Milton Hatoum; *Cinzas do Norte*; present senses.

---

Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína.  
(Caetano Veloso)

## I.

Há diversas formas de tratar o presente. Os seus sentidos são múltiplos e fugidios. Diante de uma constatação parecida, a narradora de *Água viva*, de Clarice Lispector, afirma: “Quero possuir os átomos do tempo: E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já” (1998, p.9). Esse aspecto múltiplo e fugidio produz, tanto na literatura como na crítica, um impasse diante das aporias do nosso tempo: é possível “capturar o presente”? Ou muitas das suas nuances nos escapam, intimidadas pelas categorizações que tendem a fichar o “presente”, dando-lhe diagnósticos apocalípticos?

Se tanto o discurso crítico quanto o literário buscam especificar, listar, caracterizar o que é definidor do tempo em que vivemos, cabe-nos pensar que tal responsabilidade não se põe sem riscos. Em outras palavras, ainda é olhando em direção ao passado, seja para efeito de comparação, seja para efeito de negação, que o presente é definido. Não custa lembrar que, para a narradora de Clarice, a atualidade é um “eu sempre no já”. Seja o que for que inferimos desse “já”, estamos incluídos nele, reconhecemo-lo a partir de idiossincrasias, de identificações, de modo que, no meio de tantas categorizações, convém tratar o presente como uma maneira difusa de apreender vários sentidos, e mesmo desmembrá-lo da atualidade<sup>1</sup>, como o faz sorrateiramente a narradora de *Água viva*.

Marcos Siscar (1999, p.49-50), insistindo na necessidade de ver “o presente como uma questão ou, antes, como um foco de interesse”, afirma que este dificilmente é tratado como uma “questão relevante por si mesma”. As abordagens, segundo ele, privilegiam, antes, a determinação de “dominâncias, recorrências, pontos de ruptura”. Tais gestos, embora pareçam necessários à criação e à defesa de certa concepção do presente, adiantariam ou retardariam

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Federal de Rondônia-RO. Doutora em Literatura. E-mail: milena\_guidio@yahoo.com.br

<sup>1</sup> Para aprofundamento desta questão, cf. Derrida (1996) e Siscar (1999).

as discussões de questões importantes para melhor compreendê-lo, uma vez que, ainda segundo Siscar, “o presente raramente foi objeto de uma análise que levasse em conta um determinado transbordamento do sentido”. Ou, a meu ver, quando se leva em conta, vê-se esse transbordamento como uma exceção que não teria a função senão de marcar ainda mais as definições dadas ao presente. Nesse sentido, vale perguntar o que escamoteamos sobre as múltiplas referências do presente para que alguns acontecimentos sejam inicialmente vistos como exceções num “cenário”. O que seria a exceção senão aquilo que, passando despercebido dentro de uma lei geral, de repente ganha corpo a ponto de ser notado, anotado, comentado?

O caso da literatura é um bom exemplo. Com o apoio dos estudos acerca do pós-modernismo, definindo-se basicamente em relação ao modernismo, seja como ruptura, seja como reformulação ou mesmo como certa continuidade descontínua<sup>2</sup>, supôs-se que a literatura, tendo sido anunciada a morte das grandes narrativas, seria a partir de então uma sucessão de textos em que traços como a intertextualidade, a autorreflexividade, a ironia intensificada na forma de pastiche, a fragmentação, o hiper-realismo, o simulacro estariam inevitavelmente presentes, simulando exaustivamente a fantasmagoria da *presentidade*. Por outro lado, o novo modelo ficcional também se concentraria em narrativas com a preocupação de colocar em evidência as “margens”. Não haveria literatura se não fosse literatura negra, literatura feminina, literatura GLS etc. Seriam essas literaturas, sem filiação aos textos ditos clássicos, salvo pelas figuras do simulacro e do pastiche, que predominariam ao mesmo tempo como causa e consequência das aporias do contemporâneo. Estaríamos, pois, em um tempo que negaria as heranças. Seria esse o cenário.

O caso da literatura de Milton Hatoum é um bom contraexemplo. A palavra do escritor desfaz e refaz esse cenário *apocalíptico*, desmontando as palavras de ordem, pois não se enquadra em nenhuma das determinantes da ficção contemporânea. Detendo-me, sobretudo, em *Cinzas do norte*, apoio-me na hipótese de que os seus romances

---

<sup>2</sup> Cf. Connor (1989). Para a abordagem em relação à literatura brasileira contemporânea, confira o excelente trabalho de Villaça (1996).

problematizam o presente, sem, no entanto, tratá-lo como matéria dada, com significados previamente estipulados.

*Relato de um certo oriente*, seu primeiro livro, desde o título, é uma narrativa nos moldes “modernos”. Com uma enorme carga de poeticidade, a linguagem mostra-se sem os experimentalismos sugeridos pelas novas leis narrativas. O livro não remete, por exemplo, à linguagem esfacelada do cinema, mas, antes, à narrativa secular das *Mil e uma noites*. Os diversos narradores, alinhavados por uma narradora que envia relatos para o irmão distante, reconstituem um passado, e não, tal qual uma câmera, inventariam ações desordenadas do presente. Hatoum se coloca em uma posição ambígua: seu romance não deriva do apelo das culturas de massa, tampouco da resistência organizada a essa cultura. Embora ele faça de Manaus, a cidade onde nasceu, um espaço geográfico e mítico, os traços não são de uma literatura que extraia desse fato o seu qualificativo; por exemplo, literatura regional. O lugar periférico, descentrado, sim, está lá, porém, a sensação de desterritorialização, de distância do cenário econômico e cultural brasileiro, conhecida por qualquer um que nasce e vive na Amazônia, é transposta para a paisagem humana. A estrangeiridade é sentida, tida, vivenciada no corpo de cada personagem, marcando o compasso do enredo – dos quadros poéticos nos quais se relatam a história dessa *estranha* família habitante de um *estranho* lugar (estranho no sentido do que é de fora, do que é estrangeiro; cf. Aurélio). Manaus mais parece uma sorte de não-lugar onde podem coabitar muitos lugares: o oriente, por exemplo. De descendência libanesa, tendo sido criado na Amazônia, Hatoum pode ser considerado um estrangeiro no estrangeiro. Duas vezes estrangeiro (um libanês em terras amazônicas; um amazonense em plagas brasileiras), ele faz disso matéria de seu romance, mas sem conceituação. Em outras palavras, o lugar descentrado é ele mesmo, um caldeirão de culturas, embora desconhecido, pouco ou quase nada comentado nas paragens da literatura e da crítica contemporâneas.

Sem querer transpor o pensamento do escritor como palavra última para seus romances, vale lembrar que Hatoum, em diversas ocasiões, afirma desacreditar em uma literatura que recrie ambientes de forma pitoresca, pois, para



ele, essa ambientação deve estar vinculada “aos conflitos e modos de ser dos personagens” (Entrelivros, n. 10, 2006, p. 27). O espaço é, portanto, ancorado na vivência individual de cada personagem. Nem paródia, nem pastiche, nem autorreflexividade elevada ao quadrado, nem hiper-realismo.

Sem descartar certo desencanto, os seus livros abrem um hiato no discurso do presente. A sua ligação com a tradição literária brasileira advém não da geração imediatamente anterior, reconhecida pelo experimentalismo com a linguagem e pela mistura dos gêneros, mas de uma linhagem de escritores *fundadores*. Sua herança advém de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, além de uma formação de leitura em que constam grandes escritores da literatura mundial (sobretudo francesa): Marcel Proust, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, entre outros<sup>3</sup>.

De certo modo, o hiato ocorre tão-somente devido à insistência em definir paradigmas que buscam explicitar um lugar de origem para a literatura brasileira. No início dos anos 1990, a ficção no Brasil, debatendo-se com as aporias do presente, registrou uma preocupação com o lugar do passado para a compreensão do presente; entretanto, o modo como Hatoum o faz é distinto. Não se pode falar de metaficção historiográfica nos moldes apontados por Linda Hutcheon<sup>4</sup>. Não há reescrita da história por uma veia irônica. Como tema, as passagens da história se confundem com a das personagens e é nesse ponto que ganham relevância.

Ao expor as fissuras do presente, Hatoum o faz, sobretudo, pelo estilhaçamento da memória, materializado numa narrativa construída de vaivens, curvas, retardamentos que levam ao encontro com o passado – sempre pela via subjetiva – como maneira de compreender o presente; ao menos assim o é nos dois primeiros romances, havendo uma sutil, mas significativa, mudança a partir de *Cinzas do norte*. Agarra a narrativa pela mão. Carrega na mão esquerda a orquídea rara, “de um vermelho excessivo, roxeado, quase violáceo”; carrega-a entre os dedos com “o olhar de quem não reconhece mais ninguém” (HATOUM, 1989, p.61). Assim, um de seus personagens caminha cego pelas ruas

<sup>3</sup> Cf. sua coluna mensal na revista *Entrelivros*, intitulada *norte*, em que invariavelmente ele comenta sobre seus livros de formação.

<sup>4</sup> Conferir Hutcheon (1991), sobretudo a segunda parte (p.141-162).

para ser “tragado” pelas águas. Parece haver uma carga de inatualidade no seu gesto, mas finca-se na atualidade. Autor contemporâneo. E dos bons.

Também não significa que seu gesto seja inovador apenas porque se volta para o passado, quando as setas estão apontadas para o “presente eterno”. De fato, ele gera certa hesitação – o intervalo de que falava – devido ao fato de seus livros serem marcados pela ausência de algumas diretrizes que parecem definir o lugar da literatura no presente, uma certa ideia desse lugar, sem que isso signifique o alheamento a essas questões. Ele reforça a ideia de que a função da literatura, se ela tem uma, é criar redes que deem sentidos também ao passado histórico, sem que isso seja necessariamente um ato de resistência ou de revisão da história. O caráter ficcional ainda é o principal atributo dos livros de Hatoum. É justamente nesse ponto que a sua literatura deixa de ser exceção. Ou prova a sua não-exceção. Prova que a sua literatura é ela mesma um discurso que se libera constantemente dos discursos críticos que tentam enquadrá-la, expondo as descontinuidades inerentes às ditas correntes literárias.

Um parêntese. *Relato de um certo oriente*, seu primeiro livro, é publicado em 1989. Apenas em 2000, *Dois irmãos*, o segundo romance, é lançado. Mais cinco anos para *Cinzas do norte* ser publicado. É nesse intervalo de tempo, três romances lançados, além de alguns contos publicados esparsamente, que esse autor ganha os mais diversos e prestigiados prêmios e passa a ser considerado um dos mais importantes escritores brasileiros contemporâneos.

Não podemos esquecer que adquirir tal título não vem sem certo preço a pagar, como, por exemplo, a exigência de atualizar a sua “novidade” a cada livro, a cada empreitada editorial. Ele paga seu preço em *Cinzas do norte*, livro em que parece expressar certa preocupação com o posto que lhe foi dado, de modo que a responsabilidade do escritor mexe com suas estratégias discursivas. Dadas as diferenças, seu gesto lembra o de Clarice Lispector, quando do momento de realização de *A hora da estrela*, no qual a escritora busca responder a uma certa crítica que lhe exigia maior atenção às questões do real, e ela assim o faz, sem,

---

no entanto, ceder às simplificações dos limites dos discursos acerca desse real.

## II.

Se fizermos um percurso imaginário nos romances de Hatoum, chegamos a esse estranho liame – do *relato* às *cinzas*. Da literatura como relato à literatura como cinzas haveria um salto que metaforizaria o salto da tradição à modernidade (ou da modernidade à pós-modernidade)? Nem um nem outro. A temática é a da desintegração, reiterada pelas tentativas de reconstrução da memória concebida como traço. Da reconstrução do passado por meio dos vários narradores de *Relato* até a construção de narradores que saem em busca do passado, colhendo-o por diversas vias (*Dois irmãos* e *Cinzas do norte*), forma-se não um painel, mas um mosaico de subjetividades.

*Cinzas do norte* é um romance composto por uma amarração tão discreta que pode passar despercebida a um leitor menos atento. São nas últimas páginas que o narrador em primeira pessoa – Lavo – dá a pista de que o livro que temos em mão é o que ele escreveu para contar a história de Raimundo – Mundo –, o protagonista. Nesse relato, ele insere as cartas que Mundo lhe envia quando parte para terras estrangeiras. Insere também a narrativa – em forma epistolar – do seu tio Ranulfo, que conta para Mundo a história de amor que une a mãe de Mundo a ele, Ranulfo. São nesses três planos, nos quais ainda estão presentes outras personagens (Jano, Arana, o cachorro Fogo, Ramira etc.), que eles coexistem, formando uma espécie de *quadrilha* drummondiana. Não faltam as divisões – sociais (o núcleo pobre e o núcleo rico); políticas (o livro cobre o período ditatorial até aos nossos dias); artísticas (duas concepções de arte se confrontam: a de Mundo e a de Arana, das quais falaremos depois).

O leitor de *Cinzas do norte*, já tendo lido Hatoum, há de se perguntar o porquê de tanta desesperança. Diria que este é o livro que cumpre melhor as “exigências” do seu tempo. A prova está na acentuação do tom “político”. O escritor *paga seu preço*. E o paga mediante a intensificação do desencanto do presente. No tom político, recusa-se toda

forma de solução, como se a inadequação ao presente, muito forte no narrador Lavo, se estendesse – como uma rede esfarrapada – a toda narrativa, como se no presente não houvesse redenção para qualquer acontecimento do passado – seja histórico, seja individual, não se esquecendo de que a intenção é que toda História seja história dos sujeitos.

A história atravessa os esquecimentos da época ditatorial até aos nossos dias, pincelando as suas consequências – talvez ainda mais terríveis, uma vez que ocorrem em um lugar “descentrado”, como o é Manaus. As tragédias – as advindas do período ditatorial que, paradoxalmente, trouxe o desenvolvimento tecnológico – tocam diversas vidas humanas, mas quase não deixam rastros, sendo esquecidas mesmo por aqueles que hoje vivem o presente da cidade. Sem a mesma intenção de realismo, mas com o mesmo desencanto, lembra por instantes os filmes do cineasta chinês Jia Zhang Ke, que representa o impacto do desenvolvimento tecnológico chinês por meio de personagens que são protagonistas de pequenas tragédias cotidianas trazidas por esse “desenvolvimento”. Personagens terrivelmente tristes, como que observadores de um acontecimento que eles não sabem se nomeiam como tragédia ou como milagre.

O presente agônico do “sobrevivente” – o narrador Lavo – deve-se aos acontecimentos do passado, não lhe restando senão testemunhar a história daqueles que a vida terminou “antes do fim”. A busca pelas respostas que todo presente necessita para que o testemunho não seja esvaziado de sentido se realiza apenas no livro que Lavo acaba por escrever (o que estamos lendo) para contar a história de Mundo – e de toda uma geração que morre com ele. Não há reconciliação alguma com o passado, mas, da parte de Lavo, o passado é o lugar de onde não consegue sair.

Dentro dessa problemática, por que o livro é escrito? Quem é este narrador que busca recompor não sua história, como era o narrador de *Dois irmãos*, mas a história de um outro, de um amigo? Assim ele o nomeia diversas vezes. Ele só encontra seu rosto no rosto do outro – na alteridade absoluta da amizade. E mais ainda: de um amigo que sobrevive à morte de outro. O filósofo francês Jacques

Derrida (2003, p. 139), em contextos diferentes, afirma que a lei da amizade é justamente a de que um amigo vai sempre antes do outro. É a cada vez que um morre o mundo é suspenso de maneira única e somos privados não apenas do amigo, mas do mundo inteiro, sobretudo do nosso mundo que estava aberto para o amigo. Para ele, essa seria uma das razões pelas quais se testemunha o amigo antes mesmo da sua morte, como uma forma de luto antecipado.

Lavo se inscreve sobre as cinzas de um tempo – histórico e pessoal. Mundo era o “centro” e Lavo se põe na posição de testemunha. Ele é o sobrevivente – e narra como tal. Também as cartas do tio Ranulfo que compõem a narrativa são cartas de um sobrevivente. Depois que recebe a visita do tio, que lhe anuncia a morte do amigo, Lavo pondera: “Talvez fossem acusações de um homem enlutado e desesperado, que perdera a grande aposta de sua vida bem antes do fim” (p.268). As palavras de acusação que o tio lhe endereça são as que exigem as leis da amizade: “Não pude detê-lo por muito tempo; logo jogou na minha cara: por que eu não viajara para o Rio? Por que tanta omissão, tanto descaso, nessa amizade?” “Tu e teu egoísmo, teus processos” berrou, socando a papelada sobre a mesa. “O mais necessitado era seu amigo [...]” (p.268).

O que o tio vê como descaso realça, na construção narrativa, a posição de Lavo como testemunha. Ele é o que observa e isso lhe permite dar o seu testemunho por intermédio da escrita<sup>5</sup> – reunir os farrapos de memória como forma de vivenciar o luto. Para Lavo, portanto, o tempo não é o do “presente”, mas o de “ter estado presente” nos acontecimentos, narrando a partir de uma experiência corporal e insubstituível. Assim ele aparece em diversas passagens do livro:

Alícia notou que eu perscrutava perto da copa e me fez sinal para que eu entrasse: eu disse que voltaria mais tarde para falar com Mundo. (p.117).

Eu não queria estar ali, participando de uma conversa familiar, íntima. (p.119).

<sup>5</sup> Valho-me aqui da palavra testemunha, sem, no entanto, relacionar os romances de Hatoum à literatura de testemunho. Para perceber a diferença, conferir, entre outros, o livro de Seligmann-Silva (2005), sobretudo os artigos da parte II (p.63-120).

---

Minha tia foi para o quarto, mas deixou a porta aberta. Alícia virou a cabeça, notou que eu escutava a conversa e riu: “Teu sobrinho tem ouvidos de cachorro, não perde uma palavra”. (p.100).

Subi num banco para assistir à dança (p.76).

À parte as diferenças, a amizade se faz por esse olhar atento, de tudo apreender, em busca de uma compreensão que se afigura esquiva, incompleta, porque sempre ainda a compreender. O lugar do amigo, esse “lugar insuportável” (DERRIDA, 2003, p. 210), guarda sempre um segredo, que vem da alteridade do outro, do que permanece inacessível mesmo a um amigo: “De nada adiantaria dizer a ele [Ranulfo] que Mundo sempre fora arredio, ainda que tivesse me contado episódios da infância” (p.269).

É justamente essa esquiva que nos ajuda a compreender a forma como Hatoum insere o tempo histórico na sua narrativa, remetendo-o à singularidade de um testemunho que não tem força de prova. Colhendo a sua história tanto da sua posição de testemunha quanto da de amigo (aquele que ouve, interpreta, compreende o amigo), o narrador de *Cinzas do norte* é alheio às leis da historiografia, assim como o escritor Hatoum é alheio às leis da metaficção historiográfica; tentativa de escapar dos traços de uma literatura por vezes considerada mais política do que literária. Um risco. Hatoum se arrisca.

O próprio título já o anuncia. O que seriam as cinzas de *Cinzas do norte*? É Lavo quem as avista. É o próprio passado, e como cinza. É a ameaça que paira na História, na história de *Cinzas* como cinza. Sendo assim, mais que a história de Mundo, é a de Lavo, que se anuncia no título (No Aurélio eletrônico: Cinzas – derivação: por metáfora: o tempo consumado; as horas passadas; aquilo que evoca tristeza, desolação; sentimento de lembrança, daquilo que passou); é ele quem testemunha o fim de toda uma época, de maneira desiludida e de certo modo distanciada. De certo modo porque não podemos esquecer que o sentimento de luto, de perda do amigo, é o que gera o texto.

Para Derrida (2005, p.14-15), “cinza é também o nome do que aniquila ou ameaça destruir até a possibilidade

de testemunhar o próprio desaparecimento. É a figura do desaparecimento sem resto, sem memória, sem arquivo legível ou decifrável”<sup>6</sup>. O romance de Hatoum evoca esses dois sentidos de cinzas, apontando a posição ambígua e incômoda daqueles que vivenciaram o passado e agora são testemunhas do que está em vias de desaparecimento. Em duas passagens exemplares do romance, citadas mais adiante, em que as cinzas, sem serem nomeadas, são a figura de um tempo sem memória, vemos como o testemunho – a força do “estive lá” – está sempre sob a ameaça do esquecimento e, ao mesmo tempo, é o que proporciona o não-esquecimento. Hatoum já havia evocado essa forma de apagamento da história em *Dois irmãos*. Em *Cinzas do norte*, a personagem Mundo, ao conceber uma arte dos destroços, destinada a virar cinzas, acredita que pode intervir na memória do seu tempo. Uma arte de intervenção. O tipo de arte feita por ele traz na gênese a sua própria destruição, seja pelas leis da ordem pública (“Teu filho é atrevido: fez do bairro um cemitério. Bela obra. Mas vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo”, p. 183), seja pelas leis da filiação (“O fogo devorou a roupa, alguns livros de Arana e todos os livros e desenhos de Mundo. A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas”, p. 177). É o risco da arte de intervenção e da arte do presente. Os gestos de Mundo lembram os de artistas como Siron Franco, que criou a série “Césio”, denunciando as consequências para a população pobre do acidente radioativo ocorrido em Goiânia, além de outras intervenções que podem ser consideradas “políticas”, “sociais”. Fatos esquecidos da história recente do Brasil e de como esses fatos afetaram a vida das pessoas são contados, mas sem fazer crer que a arte é bem sucedida quando desempenha o papel de testemunha.

Talvez o ponto incômodo do romance, no sentido de que a estratégia discursiva parece estar exageradamente revestida de um tom político, advenha da insistência de denúncia do tipo de arte feita pela personagem Arana, que abusa dos motivos amazônicos para atrair compradores para suas obras. O equilíbrio conseguido pelo livro no

<sup>6</sup> Tradução minha: «La cendre, c’est aussi le nom de ce qui annihile ou menace de détruire jusqu’à la possibilité de témoigner de l’anéantissement même. C’est la figure de l’anéantissement sans reste, sans mémoire, sans archive lisible ou déchiffrable».

aspecto metalinguístico é ameaçado por essa insistência. Porém, com a revelação final, esse jogo ganha um aspecto feroz, pois, enquanto a arte de Mundo desaparece, a de Arana é cada vez mais celebrada, à medida que se torna cada vez mais comercial. As questões da filiação e da herança são, portanto, investidas de um sentido em que a ascensão de um é o espelho da derrota do outro, como se não existisse lugar para os dois em um mesmo mundo.

Em um dos momentos mais felizes da tensão com a história que acaba por se imprimir no livro de Hatoum, Lavo é a testemunha, aquele que pisa no solo do Novo Eldorado (o bairro construído para “depositar” os moradores ribeirinhos e também local escolhido por Mundo para a realização de sua obra) por duas vezes, ambas testemunhando os restos de memória que permanecem apenas graças à sua condição de ter estado presente, ali, onde o passado é *queimado, destruído, aniquilado*, não sendo mais que ruínas. As citações são longas, porém, dão conta de mostrar o modo terrível como os gestos de violência são apagados:

No dia seguinte bem cedo fui ao Novo Eldorado. O campo de cruces havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado. A visão de *ruínas* acentuava a tristeza do lugar. Cruces de madeira *crestadas* cobriam um descampado; o tronco da seringueira fora *abatido*, as raízes *arrancadas*; galhos secos espetados em trapos *queimados* pareciam carcaças *carbonizadas*. Nas ruas de terra, mulheres juntavam pedaços de cruces para acender um fogareiro. Por volta das oito, os empregados da prefeitura jogaram os *destruídos* na carroceria de um caminhão, deixando apenas a árvore derrubada. (p.177-178, grifos meus).

Acompanhei-o até o Novo Eldorado, onde morava numa casinha doada por Jano. O bairro se multiplicara, era uma cidade no subúrbio de Manaus. As ruas tinham sido asfaltadas, e uma fina camada de cimento repleta de buracos



semelhava uma calçada: não havia vestígio do *Campo de cruces* [a obra de Mundo], e o descampado se tornou um capinzal com uma árvore no centro. No tronco, uma placa enferrujada com letras verdes: “Praça Coronel Aquiles Zanda” [o responsável pela construção do bairro] (p. 272).

A árvore derrubada, onde Mundo tinha colocado parte da sua obra, será, páginas adiante, outra no centro do descampado que se tornara um capinzal. É a tragédia do esquecimento operada pelo tempo, mas também pelas ações políticas que transformam violências em homenagens. No tronco da árvore, o que resiste é o nome do idealizador do bairro, como se houvesse no seu ato razão para homenagem. O passado é, portanto, celebrado como se não fosse uma mancha que envergonha ou deveria envergonhar. Não são os nomes dos artistas que estão nesses lugares; do ato de resistência não há um único vestígio. Por que a necessidade de não esquecer? Por que a impossibilidade de esquecer? Parece ser esta uma das perguntas do livro. Em entrevista, Hatoum afirma: “Para mim, a arte não é exatamente a vida, mas também não é exatamente a sua negação: isto é, ficamos num limbo”<sup>7</sup>. Ele o afirma para explicar a impossibilidade de separar a ficção da história. Desde o princípio, essas duas linhas se entrelaçam. Isso faz, por exemplo, com que *Relato de um certo oriente* tenha um tom memorialístico acentuado, sendo por vezes confundido com relato autobiográfico, e em *Cinzas do norte* essa mistura das memórias da família é alinhavada com a história do passado recente do Brasil.

Uma outra ponta. As cinzas do título também podem fazer alusão às cicatrizes, sobretudo, as de Mundo. Seu corpo é mutilado pela doença que adquire misteriosamente no Colégio Militar para onde foi forçado a ir por seu pai Jano. Seu corpo é um fardo e ele o expõe como gesto de revolta: seu corpo, “ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar” (p.263) sofre os horrores da punição do seu gesto nas celas da delegacia, deixando-o ainda mais fragilizado. Um estrangeiro – como todos os índios na

<sup>7</sup> Entrevista no endereço: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 15.jul.2007.

civilização – nu na entrada do túnel, espancado e violentado na sua “pátria”; “estrangeiro a si mesmo e a seu país”.

As cicatrizes, as feridas, as escoriações do corpo estão em quase todas as personagens: em Mundo; em Alícia, sua mãe; em Jano, seu pai, e em Ranulfo. As cicatrizes viram linguagem: Ranulfo escreve como que endereçado a Mundo; Alícia se confessa a Mundo e depois a Lavo. As escoriações são a matéria da arte de Mundo. Assim como a do romance. A mãe se fere quando destrói parte da obra de Mundo – justamente a maior “expressão” das feridas: a série de quadros que faz quando está em Londres, para onde vai depois da morte do suposto pai (que também tinha um corpo debilitado). Livre da figura física daquele que acredita ser seu pai, ele parte para o mundo, é o anti-herói da atualidade, expatriando-se em busca de uma identidade perdida, indo de um canto a outro, sem rumos nem raízes. É o que ele lamenta na carta que deixa como testamento para Lavo: “A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível” (p.308). A série de sete quadros é a ferida aberta na qual ele marca a impossibilidade de retorno à origem; em termos psicanalíticos, seria a forma de abandonar-se ao trauma, na tentativa de livrar-se dele; é também o modo de resistir, de marcar seu lugar no mundo, de onde se sente expatriado. A sua assinatura passa, então, pela história e pela memória da história, como podemos ver no nome que dá a sua série de quadros:

As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*. (p.293).

No livro, a arte descrita é aquela que imprime a tragédia da existência, não como uma abstração coletiva, e sim como aquilo vivido pelo homem, pelo vivente, no corpo

do vivente. Tal descrição lembra muito alguns quadros e objetos de arte contemporânea que carregam a mesma expiação. Na expurgação ao pai, vêm-me a mente os objetos de Louise Bourgeois e de Niki de Saint-Phale. E na descrição das telas, impossível não pensar nos seres deformados de Francis Bacon. Hatoum nos lembra da subjetividade necessária a qualquer descrição do real. A apropriação da vida não poderia ser por uma via realista, mostrando-se mais por meio da desapareição, do apagamento. Por isso, o primeiro quadro é referencial, mas de quadro a quadro, na repetição, o destino da pintura é fazer desaparecer qualquer referencial, como um rastro que se apaga:

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e as paisagens vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. (p.292).

Como no romance, os quadros representam a tragédia do apagamento. Os sujeitos da narrativa – o pai, o cachorro, índios-caboclos-japoneses do casarão da Vila Amazônia, o próprio Mundo – viram estado amorfo, indefinido, “grotesco”. Os sujeitos reais são filtrados pelos sujeitos pintados, confundindo-se de forma abstrata, como que trapaceados pela memória. Por isso, se os outros quadros, esboços, gravuras realizados por Mundo sobrevivem à morte, à sua morte, e viram a herança da mãe, por meio da qual ela sobrevive nos seus derradeiros anos, essa série não poderia “sobreviver”, não poderia ser deixada como herança (mesmo que tenha sido endereçada a Lavo), ou só poderia sobreviver em forma de ruínas, dilacerando mais uma vez um corpo, e não qualquer corpo. O corpo materno:

Morreu seca e sozinha, que nem o filho. Na última bebedeira, chorava de dar pena. Foi pro quarto de Mundo, se trancou lá [...] Ela tinha destruído todos os quadros... rasgou as telas, quebrou tudo com tanta força, tanto ódio, que só ficou um monte de lixo no chão, uns pregos tortos, pedaços de roupa [...] Ela estava deitada no meio dessas coisas, toda cortada, tinha vomitado muito. (p.300).

Em cada uma das citações do romance, o passado vai sendo apagado, virando destroços, cinzas (a instalação de Mundo queimada pelas autoridades, os seus livros de arte queimados por Jano, os seus quadros quebrados pela mãe, até que o próprio artista também morre), de modo que sobram tão-somente rastros ao narrador. A série é destruída porque senão poderia ser uma concessão ao presente, pois, assim, existiriam materiais concretos para justificar os atos do passado. Nada resta a não ser a palavra de Lavo. Restam as larvas. Mundo alude na sua carta-testamento o “fim de uma história antes do fim” (p.305). “A vida pelo avesso, Lavo”, confessa ele, antes de afirmar o que a sua série tinha provocado: “Agora sei que meu trabalho foi um demônio que moeu sua consciência [a da mãe], roendo-a e queimando-a por dentro” (p.308).

Todo esse quadro de destruição porque as telas, assim como o livro de Hatoum, tratam também da filiação. As telas não tratavam apenas do assunto aparente, que era a desfiguração do pai. Nessa desfiguração, estava também a da mãe, detentora a vida inteira de uma mentira relacionada à filiação. Alícia, diferentemente das figuras de mãe dos outros dois romances, hesita no seu papel; é frágil e fútil, é forte e fraca. Como as outras personagens, ela nunca provoca simpatia ou identificação suficientes.

A questão da filiação acompanha a da herança – o herdeiro não a reconhece, não a quer para si. A herança é como o sangue que respinga do seu pescoço quando da violência do pai suposto. Isto é, um sangue que jorra para fora, expulso do corpo pela violência. O sonho de Jano de ter um herdeiro que dê prosseguimento à ordem capitalista

por meio da qual constrói seu império (que também vira nada) é abortado pela veia artística de Mundo. O que se vê é o embate entre dois mundos. Um que, grosso modo, representa a ordem do capital, e outro que resiste a essa ordem por intermédio da arte. Tanto um como o outro são cegos em relação ao outro. A herança vem por outras vias, a da nomeação. Quem lhe dá nome é Ranulfo, o amante da mãe, que, ao fazê-lo, o institui seu herdeiro. É o que Mundo afirma nas cartas – que foi Ranulfo quem lhe encaminhou para a arte, mais do que Arana (de quem deveria herdar). O sangue não é suficiente para estabelecer uma filiação, mas a nomeação o é.

Daí o porquê de Raimundo – Mundo – não poder ser solução, como no verso drummondiano. Nem Lavo, que está preso ao passado, a ponto de sua vida ser silenciada. Ele não tem uma existência, que não é contada, narrável. Não há vitória da arte das cinzas, justamente o contrário: a morte vence, conduzindo a narrativa desde o princípio. Quase todos estão mortos antes do início. Ruínas antes de ser construção, como no verso de Caetano. O sobrevivente, o amigo, é quem tem o dom do envio – sem ele não haveria história. O epílogo, a palavra final, é a carta de um morto. O nome próprio sobrevive à morte. O envio, retardado pelas mãos maternas, é, portanto, o símbolo de uma narrativa de cinzas – toda ela feita de.

### III.

Nenhuma literatura é configuração de outra. Barthes já dizia que à literatura cumpre fazer perguntas. Se há linhas, tendências, pressões, posições cabe a cada escritor buscar o intervalo – algum espaço onde possa fazer sua parte. A obra de Milton Hatoum, na pressão das exigências, faz-nos reconhecer que o apelo do presente se firma nas aporias. Como uma obra reafirma questões exigidas pelo presente e concomitantemente restabelece o próprio sentido desse tempo? Na impossibilidade de resposta satisfatória, ensaia-se essa impossibilidade. O hiato é muito mais esclarecedor do que a continuidade. Passando rapidamente a vista nas vertentes da literatura brasileira contemporânea, em sua extensa lista de escritores – Rubem Fonseca, João Gilberto

Noll, Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Marcelo Mirisola, Cristovão Tezza, entre tantos outros –, é mais fácil encontrar descontinuidades do que continuidades, diferenças que similaridades. A exemplo de Milton Hatoum, os seus livros carregam a potência de escapar ao que lhes serve de medida. Cada um desses escritores não constitui um exemplar que aponta para as recorrências do presente, mas uma maneira singular, a de cada um, de responder às injunções do presente. E esse fato diz ainda o quê? Sobretudo que a responsabilidade do escritor é responder às injunções *à sua maneira*.

Uma última observação. As cartas que Mundo enviava a Lavo não respondiam às perguntas. Por fim, eram apenas esboços. E, mais depois, o vazio: “Mais estranha foi a série de envelopes que Mundo me enviou em seguida, todos postados na mesma data: em cada um deles, uma folha branca, na frente e no verso [...] Foram as últimas ‘mensagens’ dele.” (p.257), narra Lavo.

Antes do epílogo do morto, as derradeiras palavras do vivo são o vazio da narração. Parte daquela interdição própria do presente de que fala a narradora de *Água viva*. Esse vazio, metaforizado pelas folhas em branco, faz pensar no famoso texto de Maurice Blanchot, em que ele diz: “Acontece de escutarmos serem feitas estranhas questões, esta, por exemplo: “Quais são as tendências da literatura atual?”. Ou ainda: “Para onde vai a literatura?” (1959, p.265). Sim, questão surpreendente, mas, o mais surpreendente, é que se existe uma resposta, ela é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”<sup>8</sup>. Os romances de Hatoum simulam esse desaparecimento de ponta a ponta. É sua questão para o presente. Insistir em especificá-lo com definições que buscam uma unidade é, no mínimo, ser cego às diferenças.

## Referências Bibliográficas

- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. La disparition de la littérature. In: \_\_\_\_\_. *Le livre à venir*. Paris: Editions Gallimard, 1959. p.265-274.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision: entretiens filmés*. Paris: Galilée/INA, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris: Galilée, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista – Milton Hatoum*. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 15.jul.2007.
- \_\_\_\_\_. Coluna norte. *Revista Entrelivros*, São Paulo, ano I, n.10, p.26-27.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SISCAR, Marcos. Figuras do presente. *Revista Instrumento Crítico*, Vilhena-RO, v.2, p. 49-59, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Fora da ordem. Disco Circuladô*. Polygram, 1991.
- VILLACA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

Aceito em: 03.06.2010







Rosana Nunes Alencar<sup>1</sup>

**Resumo:** Em pouco mais de 40 anos dedicados à escrita literária, Sebastião Uchoa Leite, uma das vozes contemporâneas da poesia brasileira, singulariza-se por construir sua poética a partir de um olhar que espreita o mundo pelas frestas, pelos vãos, pelas sombras. O estilo prosaico, a escrita enxuta, a fratura inusitada dos versos e das palavras aproximam sua escritura de Drummond, de João Cabral, dos concretistas, revelando que esse poeta pernambucano apropriou-se e deixou-se contaminar por vozes consagradas da poesia brasileira (e da francesa, a exemplo de Paul Valéry), e por linguagens como a do cinema, da pintura e dos quadrinhos, de modo a desdobrar-se em múltiplos exercícios de invenção. Portanto, é objetivo deste artigo investigar a impureza da escritura e seus desdobramentos na poética de Sebastião Uchoa Leite.

**Palavras-chave:** Sebastião Uchoa Leite; impurezas; desdobramentos.

**Abstract:** In little more than 40 years devoted to literary writing, Sebastião Uchoa Leite, one of the contemporary voices of the Brazilian poetry, stands out for constructing his poetic from a look that stalks the world through the cracks, the vain and the shadows. The prosaic style, the clear writing, the unusual fracture of the verses and words have approached his writing to Drummond, João Cabral and to the Concretism, revealing that this poet from Pernambuco has appropriated and has been involved by renowned voices of Brazilian poetry (as well as the French poetry, for example Paul Valéry), and

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Federal de Rondônia. Mestre em Letras. E-mail: roalencar13@hotmail.com

for languages like the cinema, painting and comics, in order to result in multiple exercises invention. Therefore, the aim of this paper is to investigate the impurity of the writing and its consequences in Sebastião Uchoa Leite's poetics.

**Keywords:** Sebastião Uchoa Leite; impurities; developments.

### Esboço de uma poética

Raro entre os raros. Assim, João Alexandre Barbosa refere-se a Sebastião Uchoa Leite em um texto dedicado à sua produção poética. Neste estudo, o crítico analisa as quatro décadas de produção do poeta pernambucano sob a perspectiva de uma "transformação substancial" tanto do sujeito lírico como do fazer poético. Transformação e não mudança, até porque, seguindo a linha de um traçado cronológico dessa obra, "tem mais a ver com uma espécie de potencialização de traços que já estavam presentes nos três primeiros livros do que num abandono ou substituição por outros trazidos pelos três últimos" (BARBOSA, 2002, p. 12). É, portanto, uma poética que já anunciava alguns procedimentos que seriam, ao longo de sua trajetória, ora afinados, ora reiterados, ora deslocados.

A obra poética de Sebastião Uchoa Leite compõe-se de dez títulos publicados, além da coletânea *Obra em dobras* (1988), que engloba os seis primeiros livros (*Dez sonetos sem matéria*/1960, *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e sobre o espaço*/1962, *Signos/Gnosis e Outros*/1970, *Antilogia*/1979, *Isso não é aquilo*/1982 e *Cortes/Toques*/1988). Além da produção poética, o espírito agitado e dinâmico de Uchoa Leite fez com que exercesse outras funções no universo literário, por isso, transitou pela crítica (publicou três ensaios) e pela tradução.

Herdeiro de um legado literário, a tradição da modernidade (especialmente a francesa) e o modernismo brasileiro, que parece ter esgotado todas as possibilidades de instaurar o novo na poética brasileira pós anos de 1960, Uchoa Leite surge com uma escritura que desestabiliza essa tradição não pelo viés da ruptura, nem da simples afirmação, mas pela reescrita que desloca procedimentos e reflexões

sob a perspectiva de um olhar contemporâneo que espreita, portanto, observa atentamente a partir de um entre-lugar. Consciente da presença da linguagem do outro em sua obra – compreendendo esse outro como escritores, pintores, músicos, cineastas, fotógrafos etc. – o poeta não padecia da “angústia da influência”, lembrando Harold Bloom (1991), que levou alguns poetas, esse é o caso de Thomas Mann, a querer fazer exatamente o contrário do outro, como se essa postura por si só já não revelasse uma sutil manifestação da influência. Nesse sentido, essa consciência da transitividade poética, ou seja, criar no entre-discurso de outras vozes, aparece encenada nos poemas, nos ensaios e nos depoimentos que Uchoa Leite concedeu por meio de entrevistas. Um desses exemplos pode ser visto na avaliação que faz acerca da “importância que Valéry, como crítico e poeta, exerceu em sua formação intelectual” (SILVA, 2005, p.284). Sebastião Uchoa Leite diz: “Ainda me babo ao ler, por exemplo, ‘Ébauche d’un serpent’” (LEITE apud SILVA, 2005, p.284).

Poeticamente, “Ébauche d’un serpent” (Esboço de uma serpente), de Paul Valéry, é deslocado por Uchoa Leite da tradição moderna para ser reescrito sob a égide da contenção e da autorreferencialidade do signo. Trata-se do poema “Outro esboço”, presente na obra *Cortes/toques*:

A serpente semântica disse:  
não adianta querer  
significar-me  
neste silvo.  
Meu único modo de ser é a in  
sinuosidade e a in  
sinuação.  
Não é possível pensar  
a verdade  
exceto como veneno.

(LEITE, 1988, p.20)

Um dos aspectos revitalizados em “Outro esboço”, já anunciado no poema de Paul Valéry, é a dissimulação/sinuosidade da serpente que metaforiza a linguagem poética. Ambos os poemas recuperam o mito bíblico do paraíso perdido pela astúcia do diabo travestido de serpente. Assim começa o poema do poeta francês:

Entre a árvore, a brisa acalenta  
 a víbora que hei de vestir;  
 um sorriso, que o dente espeta  
 e de apetites vem luzir,  
 sobre o jardim se arrisca e vaga,  
 e o meu triângulo de esmeralda  
 atrai a língua do réptil...  
 Besta sou, porém besta arguta,  
 Cujo veneno, embora vil,  
 Deixa longe a sábia cicuta! [...]  
 (VALÉRY)<sup>2</sup>

Perpassam os dois poemas o tom sarcástico, a ironia refinada, a aliteração em /s/ que mimetiza a locomoção deslizando da serpente. Metalinguisticamente, os poemas problematizam a condição da linguagem por meio da metáfora da serpente, uma vez que ambas se insinuam capciosamente para envolver a “presa”. No entanto, se tudo fosse identidade entre os poemas de Valéry e Uchoa Leite, sobressaindo-se apenas as marcas da intertextualidade, e se esse procedimento se repetisse com os diversos artistas com quem o poeta pernambucano dialoga (Corbière, Mallarmé, Baudelaire, Bandeira, Drummond, João Cabral, alguns concretistas e poetas marginais), a sua obra seria destituída de particularidade. Como essa é uma poética que está longe de circunscrever-se pelas vias da repetição, o que se dá é a tomada de consciência quanto à crise da linguagem e ao desgaste das formas e procedimentos pelos quais passava a arte literária pós anos de 1960.

Assim, ao se alimentar da tradição (e esse é um procedimento recorrente na poética em estudo), Uchoa Leite estabelece uma diluição das fronteiras, demarcando o espaço da arte contemporânea a partir da convergência de uma pluralidade de vozes que vai da tradição da modernidade à cultura de massa, do cinema à fotografia, do jornal aos quadrinhos. Isso posto, podemos dizer que Uchoa Leite, à semelhança de Goethe, admite ser modelado pela presença do outro sem se incomodar em colher as flores encontradas pelo caminho. É possível transformar “as riquezas dos outros em nossas próprias riquezas”, diz Harold Bloom (1991, p.87).

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.arquivos.com/valery2.htm>>. Acesso em: 14.ago.2009.

Nessa perspectiva, pensando na singularidade da escrita de Uchoa Leite, retomemos o poema “Outro esboço”. Como já ressaltado, um dos aspectos que particulariza esse poema é a contenção que Paulo Cesar Andrade da Silva, em sua tese de doutorado intitulada *O poeta-espião: a configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite*, chama de “estilo minimalista” (2005, p.74). A economia é visível tanto na materialidade do poema como nas escolhas linguísticas. Estruturado em apenas uma estrofe, formada por dez versos, significativamente curtos – enquanto o poema de Paul Valéry apresenta 31 estrofes com dez versos em cada estrofe –, “Outro esboço”, por meio de uma linguagem telegráfica (como diriam os modernistas), porque rápida e, ao mesmo tempo, sinuosa, porque envolvida pelos trejeitos do eu lírico, a serpente, metaforiza a arte da sedução. A anunciação solene do monólogo da serpente (“A serpente semântica disse:”), aliada à predominância do discurso direto que se manifesta em forma de sussurro, configurado na reiteração do som sibilante (“significar-me”, “neste silvo”, “ser”, “sinuosidade”, “sinuação”, “possível”, pensar”, “exceto”), bem como o jogo entre negação (“não adianta querer/significar-me”), afirmação (“meu único modo de ser é a in/sinuosidade e a in”) e negação (“Não é possível pensar/a verdade”) são peças de uma cena marcada pela provocação dissimulada.

Compõe ainda esse cenário a fratura da palavra, que institui a fratura do verso:

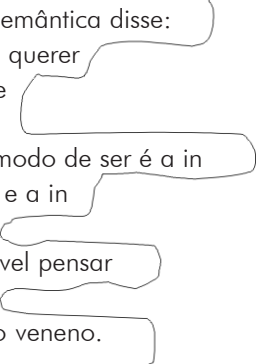
Meu único modo de ser é a in  
sinuosidade e a in  
sinuação.

Semanticamente, esse procedimento de corte, levado a um grau máximo nos poemas “memórias das sensações 4: vertigo 3” e “memória das sensações 6; a insídia”, publicados em *A regra secreta* (2002), não apenas problematiza a linguagem ao representar suas múltiplas maneiras de deslizar pelo texto, seja pelo acréscimo do prefixo [in] em “in/sinuosidade” ou por sua exclusão em “in/sinuação”. Em ambos os casos, o poeta conscientemente corrompe o sentido dicionarizado dos termos: “sinuosidade” e “insinuação”, respectivamente: “s.f. Qualidade ou estado

do que é sinuoso; flexuoso; ondulado; recurvado em várias direções; (fig.) que não é franco; dissimulado” e “s.f. Ato de insinuar; dito que faz criar suspeitas no ânimo de outrem; coisa que se dá a entender; sugestão; censura; advertência; remoque” (FERNANDES, et al., 2003). Assim, a inserção do prefixo [in] no primeiro caso pode acrescer a ideia de negação ou movimento para dentro; no segundo caso, a possível ausência do mesmo prefixo faz emergir o sentido de afirmação. A decomposição do signo em sua materialidade promove a decomposição do sentido original dos vocábulos, refletindo, metalinguisticamente, o processo de composição poética que vampiriza e deixa por entre o corpo do texto marcas da fonte, mas por meio de insólitos exercícios de criação sabe-se fazer diferente, postura anunciada desde o título: “Outro esboço”.

Outro procedimento esboçado por Sebastião Uchoa Leite no poema em foco diz respeito à sua visualidade, ou seja, a disposição dos versos duplica a metáfora da produção artística, associada ao deslizamento da serpente, como podemos constatar abaixo:

A serpente semântica disse:  
 não adianta querer  
 significar-me  
 neste silvo.  
 Meu único modo de ser é a in  
 sinuosidade e a in  
 sinuação.  
 Não é possível pensar  
 a verdade  
 exceto como veneno.



A incorporação desse procedimento estético, típico dos concretistas brasileiros, faz com que a presença do significante agregue valor ao significado, como acontece com o prefixo [in] já comentado, ampliando o caráter polissêmico do poema. O efeito produzido pela disposição das palavras nos versos e destes na página em branco reconstituem visualmente a sinuosidade do deslizamento da serpente.

Assim, vemos proliferação de recursos técnico-formais, uns herdados da tradição moderna, outros exercícios de invenção particular, que, afinados artisticamente, discutem

a condição da poesia na contemporaneidade. Semelhante ao poema “Ébauche d’un serpent”, de Paul Valéry, que questiona a criação divina (“Que o mundo é apenas um defeito/Ante a pureza do Não-ser!”) e, por extensão, a criação poética, Uchoa Leite promove uma reflexão acerca da impossibilidade de significação da arte (“não adianta querer/ significar-me/ neste silvo.”). Mais do que um metapoema, “Outro esboço” encena questões correlatas à filosofia, fazendo deste um “filosofema” (termo usado por Uchoa Leite no poema “Ludwing de im Traum”, de *A espreita*) ou um “questionema” (termo usado por Haroldo de Campos, na orelha do livro *A espreita*, para se referir à poética “sebastiânica”), que relativiza o conceito de verdade, manifesto nos últimos versos. A verdade, tal como a serpente, é de natureza provocadora: “Nesse sentido, a poesia não é mais uma arma de guerrilha cultural, mas uma espécie de veneno enigmático insinuado pela serpente poema” (SISCAR, 2005, p.10).

### Poética esboçada

A crítica tem apontado, na poética de Sebastião Uchoa Leite, para duas obras, em alguns casos, para três, o ajuste entre “os espaços e os tempos adequados para o registro de um certo modo de ver, sentir e pensar a realidade” (BARBOSA, 2002, p.16). São as obras *Isso não é aquilo* (1982) e *Cortes/toques* (1988), as duas últimas da coletânea *Obra em dobras* (1988). Há que acrescentar aí (esse é o caso de Paulo Cesar Andrade da Silva, em sua tese de doutorado) o livro *Antilogia* (1979), também presente na coletânea citada.

Indiscutivelmente, nessas obras Uchoa Leite manifesta a habilidade poética de vampirizar a massa de informação erudita de autores e obras, bem como da cultura de massa: “Uma vez apropriados pelo poeta, esses textos tornam-se contaminados e, por fim, reescritos e desdobrados pelos novos sentidos que suscitam” (SILVA, 2005, p.65). Vale ressaltar que esse é um procedimento de via dupla, porque tanto a poética de Uchoa Leite contamina como se deixa contaminar pelos textos alheios, revelando que uma das saídas para o desgaste e a saturação das formas poéticas

tradicionais pode ser a reinvenção a partir da discursividade já existente. Segundo Barthes, o texto é um “tecido de citações e saídas, dos mil focos da cultura” (1988, p.69), por isso mesmo a ideia de originalidade artística é uma utopia, como destaca Julia Kristeva, para quem por um texto se entrecruzam múltiplos outros textos (1974, p.60).

Essa concepção teórica pode ser depreendida dos poemas de Sebastião Uchoa Leite e assinalada na epígrafe “mélange adultère de tout./ trop cru, – parce qu’il fut trop cuit, .../ trop réussi, – comme raté”, de Tristan Corbière, presente no Livro *Antilogia* (1979). Segundo Dassie (2007, p.36), “estes versos de Corbière são de um poema chamado ‘Epitáfio’, que, na tradução de Marcos Siscar, lê-se: “Mistura adúltera de tudo/ Cru –, porque esteve sempre frito/ Vitorioso, fracassado”. Em entrevista, Sebastião Uchoa Leite afirmou: “Virei adepto da mistura, do anti-homogêneo, e isso é quase um princípio a partir de ‘Antilogia’” (apud DASSIE, 2007, p.36). Talvez seja o desfile de alguns personagens como vampiros, assassinos, mulheres-panteras e animais como ratos, morcegos, serpentes e aves, dentre os múltiplos procedimentos artísticos, um dos modos de inscrever a presença do discurso do outro no universo poético de Uchoa Leite. Aliás, muitas vezes esses personagens funcionam como desdobramento do sujeito lírico, materializando uma espécie de despersonalização. Esse é, por exemplo, o caso do poema “Drácula”, presente em *Antilogia*:

esvoaço janela adentro  
estou aqui ao lado  
do teu pescoço longo e branco  
com meus dentes pontiagudos  
para esse coito tão vermelho  
você desperta em transe  
esvoaço outra vez  
à meia luz dos lampiões  
de volta à minha máscara  
quando entro na sala  
com cara distinta e lívida  
de olheiras esverdeadas  
a minha imagem em negativo  
não se reflete no espelho



você solta um grito de horror  
esvoaço janela a fora  
(LEITE, 1979, p.126)

Esse recurso técnico-formal aproxima o poeta da construção heteronímica de Fernando Pessoa. No entanto, sob uma perspectiva diferente do poeta português, a despersonalização do eu lírico na poesia de Uchoa Leite se configura por meio de tipos reconhecidamente desafiadores da lei e da ordem pública. Seria isso uma metáfora do seu projeto estético? Possivelmente. Até porque as identidades que pululam os textos, além de misteriosas, vivem à margem da sociedade, à espreita, escondidas e disfarçadas.

No poema “Drácula” acima transcrito, o eu lírico se desdobra na lendária figura do Conde Drácula, imortalizada pela literatura e pelo cinema. Símbolo do ocultamento e da sedução, o vampiro age sorrateiramente à noite para se alimentar do sangue de suas vítimas. Esse sugador de energias alheias, embora no poema de Uchoa Leite reproduza ações típicas da sua condição vampiresca – esvoaçar “janela adentro” à noite, aproximar-se de “pescoço longo e pontiagudo”, não ter a imagem refletida no espelho etc. –, apresenta também um comportamento debochado e irreverente. É digno de nota a facilidade com que esse indivíduo fugidio entra e sai dos ambientes sem ser notado, como se houvesse um pacto pelo não-desmascaramento.

Os procedimentos formais confirmam algumas dessas observações. As escolhas linguísticas (“meia luz dos lampiões”, “máscara”, “imagem”, “grito de horror”) encenam uma atmosfera sombria. O jogo cromático e gradativo (“branco”, “vermelho”, “meia luz”, “lívido”, “esverdeadas”) participa da construção desse ambiente mórbido e, ao mesmo tempo, intensifica a carga de mistério que envolve a cena. Ainda no que diz respeito às escolhas linguísticas, chama a atenção a recorrência do verbo “esvoaçar”, que, estrategicamente, aparece no início (“esvoaço janela adentro”), no meio (“esvoaço outra vez”) e no fim do poema (“esvoaço janela a fora”). Mais do que configurar a ação volátil do vampiro, revela a sua entrada e saída abrupta de cena, materializando um jogo entre presença e ausência, visibilidade e ocultamento. Do ponto de vista da sonoridade, é perceptível o ambiente insinuante materializado pela

presença da aliteração em /s/ (“esvoaço”, “pescoço”, “esse”), que reforça o caráter dissimulado do vampiro, bem como da consoante linguodental /l/ (“janela”, “lado”, “longo”, “luz dos lampiões”), cuja manifestação ressalta a ação vampiresca de ataque, valendo-se da língua e dos dentes.

O estrato linguístico e sonoro, conjugado a um ritmo deslizante – marcado pela recorrência de palavras, aliterações, versos predominantemente octossílabos e rimas toantes (ao estilo de João Cabral) – faz com que o poema “Drácula” encene, por meio de um proceder metalinguístico, a condição da poesia contemporânea. O desdobramento do eu lírico na figura do vampiro, temática e esteticamente, é uma constante na poesia de Uchoa Leite; isso pode ser constatado em poemas como “V internacional”, “He rides again” e “Plaisirs d’amour”. Esse ser insubordinado, impertinente e misterioso, serve de metáfora a uma poética que se quer desajustada, própria para “soltar as cobras” ou para “espalhar-ratos / com unhas e dentes”, como está dito no poema n. 1 da série “Take off”, em *Antilogia*. Por isso, de acordo com Paulo Cesar Andrade da Silva, “o vampiro é uma metáfora produtiva para simular tanto esse sujeito lírico voraz, que ‘morde tudo e que tudo pode’, quanto esta escritura que vampiriza textos alheios” (2005, p.65).

As ações do vampiro são esquivas, fugidias, à meia-luz; quando está prestes a ser descoberto, desaparece. Esse é o estilo poético de Uchoa Leite: a despersonalização, o desdobramento, a marginalidade, o escamoteamento, a duplicação, a impureza, ou seja, é uma poesia que se pauta pela negatividade no sentido de não-identificação, como ressalta o título de um de seus livros *Isso não é aquilo* (1982). Tal postura se ajusta perfeitamente à presença de serpentes, vampiros, assassinos, detetives, “monstros do mundo inteiro” (drácula, nosferatu, frankstein etc.) nos poemas de Uchoa Leite, todos seres ambíguos e camaleônicos, capazes de se desdobrarem em outros, como é o caso da serpente (anteriormente analisada) e do vampiro (que se metamorfoseia em lobo, morcego, cachorro etc.).

O processo de vampirização passa pela manipulação de alguns procedimentos, como já vimos a releitura de um estilo, ou “antiestilo” (esse é o caso “Outro

esboço”), a metaforização de uma poética que se estrutura na decomposição do eu (“Drácula”), até mesmo na recuperação de formas que, a princípio, nada têm de poéticas. Estamos falando de poemas como “Um sonho de Fran Angelico”, “Outro sonho alegórico: de Carpaccio”, “O artista e o coioite”, “As categorias límpidas” e “Worm hole”, da seção “informes”, publicada na obra *A ficção vida* (1993), bem como de alguns poemas da seção “memórias das sensações” e “a terra e o ar”, de *A regra secreta* (2002). Os poemas extraídos do livro *A ficção vida* assemelham-se a uma resenha científica, enquanto poemas como “memórias das sensações 9: eu em p/b”, “algo perfeitamente sério” e “o quase nada de Jorge Guillén”, publicados em *A regra secreta*, simulam relato de acontecimento, análise de um poema e apresentação de uma obra poética, respectivamente.

Ao se apropriar de outros gêneros textuais, Uchoa Leite problematiza a noção de gênero literário, bem como de autoria. A primeira questão diz respeito ao fato de que são textos de difícil classificação (poema? resenha? relato? análise? prefácio? poema em prosa? prosa poética?). Afinal, do que se trata? A segunda, porque se já existe um texto-fonte, a “leve reescrita” é suficiente para atribuir autoria a quem a reescreveu? Esse fato se dá com o poema “As categorias límpidas”, cuja nota publicada ao final do livro esclarece que “é uma redução montagem e leve reescrita de um texto de divulgação científica do biólogo Stephen Jay Gould sobre o ornitorrinco, que vive nas costas da Austrália” (LEITE apud DASSIE, 2007, p.41).

Reflexões assim são suficientes para ilustrar a desestabilização que a poética de Uchoa Leite produz nos conceitos teóricos da literatura, participando, inclusive, do rol de discussões, até mesmo da questão da literariedade do texto preconizada pelos formalistas russos. A título de ilustração, concentremo-nos no poema, já citado, “As categorias límpidas”:

Constroem tocas em margens de córregos  
e riachos, e passam quase toda a vida  
na água em busca de larvas e insetos e  
cutucam sedimentos de aluvião com os  
bicos. Os machos têm espora afiada e

oca nos calcanhares, que se liga a uma glândula venenosa na coxa. Os organismos ovíparos formam ovos no corpo e óvulos muito protoplasmáticos onde o plano de clivagem não consegue penetrar e dividir a extremidade vegetativa, ou seja, a clivagem meroblástica caracteriza vertebrados terrestres répteis ou pássaros. Cadwell enfatizou o caráter reptiliano desses mamíferos paradoxais, mas navegadores europeus por muito tempo foram ludibriados por taxidermitas chineses e por costuras de cabeças e troncos de macacos às partes traseiras de peixes. Porém não consegui achar emendas Ou costuras. O enigma interno sendo ainda

maior, contudo, os primeiros evolucionistas franceses insistiram em que a anatomia não podia mentir: os ovos, eles bradavam, acabarão por serem encontrados um dia (naquele tempo ainda não se encontrara glândulas mamárias). Saint-Hilaire manteve acesa a chama da ovi-paridade. Caldwell solucionou um mistério específico, intensificado, porém, o problema geral. A natureza clamava pelas categorias límpidas, pois é impossível vencer num mundo assim: ou se é um primitivo *prima facie* ou especializado por uma simplicidade implícita e oculta.

(LEITE, 1993, p. 43-44)

Certamente, um texto assim, publicado em um livro de poemas, perturba o leitor. É um poema? É uma resenha? É um poema em prosa? Se for poema, onde está o caráter literário, marca peculiar a esse tipo de texto? Se for uma resenha científica, por que está publicado em uma obra literária? Só essas perguntas já desestabilizam e criam certo mal-estar no leitor, porque difíceis de serem respondidas. É fato que a discussão maior passa pela definição, ou melhor, pela problematização quanto aos limites/fronteiras do gênero, seja literário ou não. Para isso, o poeta cria a partir da “leve reescritura” de um texto científico, cuja finalidade é singularizar uma espécie animal, o ornitorrinco.

O título do poema, “Categorias límpidas”, já antecipa uma ironia, pois, do mesmo modo que a comunidade científica teve dificuldades para classificar “um dos animais mais curiosos do mundo, o ornitorrinco [...] um mamífero que põem ovos, tem focinho em forma de bico de pato e patas palmadas, que usa para nadar” (BARSA, 1998, p.488), é difícil estabelecer a fronteira entre os gêneros textuais. Ainda atentando para o título e o final do poema-resenha (“natureza clamava pe-/las categorias límpidas, pois é impossí-/vel vencer num mundo assim: ou se é um/ primitivo prima facie ou especializado/ por uma simplicidade implícita e oculta”), é possível depreender íntimas associações entre o universo científico e o poético, pois ambos, durante muito tempo, clamavam por “categorias límpidas”, formas puras, algo, do ponto de vista do evolucionismo inaceitável e do literário, provocador de múltiplas discussões.

Um texto assim, que problematiza a natureza do literário e do não-literário, que dilui as fronteiras dos gêneros textuais, que se apresenta visualmente como uma tela no espaço branco da página, que aproxima a natureza híbrida do ornitorrinco ao hibridismo do texto literário, que discute a questão da autoria, enfim, que vampiriza outro texto, desdobrando-o em múltiplas formas e sentidos, revela um princípio básico do evolucionismo, que serve para a literatura contemporânea: a sobrevivência (no mundo animal ou no literário) é uma questão de adaptação ao meio.

Portanto, Uchoa Leite brinca com as formas, age, na visão de Siscar, no texto “A cisma da poesia brasileira”, como um “ilusionista”: “Os poemas tornam-se então ‘notas’, ‘esboços’, também na escrita que joga com a improvisação, a ausência do olhar poetizante, a opção pelos modos retóricos aparentemente menos rebuscados e mesmo nitidamente pouco ‘elegantes’” (2005, p.11). É uma poética que se abre para a vida, para o mundo e para as coisas, mostrando que tudo cabe no poema: animais peçonhentos e “paradoxais”, monstros, personagens de histórias em quadrinhos, filmes e romances policiais, moradores de ruas, dias de internação em hospital, sessão de exames médicos, outros textos, a condição da arte na contemporaneidade, enfim, tudo passa pela “obliquidade do olhar, que espreita

e insinua" (SISCAR, 2005, p.10), fazendo do poema o espaço das impurezas.

### Referências Bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre (Prefácio). Raro entre os raros. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.11-27.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de A. Nestrosvski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 65-70.
- CAMPOS, Haroldo de. (Orelha do livro). In: LEITE, Sebastião Uchoa. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DASSIE, Franklin Alves. *Sebastião Uchoa Leite: poética, vozes e espaços*. 2007. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário brasileiro Globo*. 56.ed. São Paulo: Globo, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em dobras*. São Paulo: Duas Cidades. 1998.
- \_\_\_\_\_. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A regra secreta*. São Paulo: Landy, 2002.
- NOVA enciclopédia barsa. São Paulo: Encyclopedia Britannica do Brasil Publicações, 1998.
- SILVA, Paulo Cesar Andrade da. *O poeta-espião: configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite*. 2005. 295f. Tese (Doutorado em estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Sibila – Revista de Poesia e Cultura*, São Paulo, ano 5, n. 8-9, p.1-10, 2005.
- VALÉRY, Paul. *Esboço de uma serpente*. Disponível em: <[http:// www.arquivos.com/valery2.htm](http://www.arquivos.com/valery2.htm)>. Acesso em: 14.ago.2009.

Aceito em: 03.06.2010



Sandra Aparecida Fernandes Lopes  
Ferrari<sup>1</sup>

**Resumo:** Há muitas maneiras de se falar sobre a produção do sentido poético e essa questão se intensifica nos tempos atuais. Vivemos num tempo em que os vários discursos correntes acabam, de certa forma, afastando a poesia do seu centro e provocando o deslocamento do sujeito para um novo espaço. Isso leva a uma fragmentação do sujeito em múltiplas identidades e abre caminho para uma maior reflexão sobre o sentido da identidade poética e da existência humana. Nessa direção, encontram-se os versos de Manoel de Barros.

**Palavras-chave:** deslocamento; identidade; sentido poético; Manoel de Barros.

**Abstract:** There are many ways to talk about the production of poetic meaning and this issue is intensified in modern times. We live in a time when the various current speeches are over, somehow putting the poetry away from its center and causing the displacement of the subject for a new space. This leads to a fragmentation of the subject on multiple identities and opens the way for a greater reflection on the meaning of poetic identity and human existence. In this direction are Manoel de Barros's verses.

**Keywords:** displacement; identity; poetic sense; Manoel de Barros.

---

<sup>1</sup> Professora Universidade Federal de Rondônia, campus universitário de Vilhena. Mestre em Teoria da Literatura. E-mail: sandrafelf@hotmail.com

---

Bernardo é quase árvore.  
Silêncio dele é tão alto que os passari-  
nhos ouvem.

(Manoel de Barros)

○ universo crítico e teórico da produção literária contemporânea produz uma série de reflexões. ○ conceito de literatura, desvinculado de hierarquias, em que formas e elementos não canônicos antagonizam-se, acaba dando à teoria uma identidade fragmentária. Isso se dá a partir do enfraquecimento das identidades nacionais, causado pelo processo de globalização, que desestabiliza os códigos culturais e, com isso, a perda de identidade do próprio indivíduo.

Muitas reflexões têm sido feitas a respeito do conceito de indivíduo pós-moderno. Grandes teóricos, principalmente os da sociologia, discutem a questão sob o argumento de que as “velhas identidades estão em declínio”. Entendemos por velhas identidades aquelas que se mostram estáveis e unificadas. Essa unificação do sujeito à sociedade, na segunda metade do séc. XX, passa por um processo de desagregação ou de deslocamento do seu centro e, nesse descentramento, o indivíduo encontra-se na chamada “crise de identidade”.

Sabemos que o conceito de identidade no universo pós-moderno é algo discutível, isto é, segundo Hall, “o próprio conceito com o qual estamos lidando ‘identidade’, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2005, p.8). Tal pensamento impossibilita afirmações e conclusões a esse respeito, sendo-nos permitido apenas traçar algumas reflexões sobre a origem dessa questão.

Para compreender as modificações pelas quais passou o sujeito, Hall refere-se a três concepções: o sujeito do Iluminismo, aquele que é racional, soberano, centrado em si; o sujeito sociológico, que realiza a interação do eu com a sociedade; e o sujeito pós-moderno, que se descentraliza dos ideais iluministas e sociais e se fragmenta em várias identidades, muitas vezes contraditórias consigo mesmas. O autor lembra que “a identidade torna-se uma celebração móvel formulada e transformada continuamente”



(HALL, 20005, p.13). Torna-se possível, portanto, uma identificação temporária, múltipla, que a qualquer momento é constantemente e rapidamente examinada e reformada.

Hall continua dizendo que a identidade do sujeito pós-moderno surgiu das mudanças conceituais advindas do pensamento filosófico do final do séc. XIX e das primeiras décadas do séc. XX. As ideias marxistas, o pensamento freudiano, os conceitos de Saussure a respeito da instabilidade dos significados; o trabalho de Foucault, que provoca a noção de sujeito individualizado, e, por fim, o surgimento dos grupos minoritários da sociedade, são fatos que contribuem para consolidar o descentramento do sujeito, negando toda a concepção cartesiana. Esse estado de coisas coloca em colapso todas as identidades culturais, provocando uma fragmentação de códigos culturais, multiplicidade de estilos, ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e no pluralismo.

As influências externas advindas da globalização quebram as noções de unidade cultural e enfraquecem o próprio conceito do indivíduo pós-moderno. O consumismo é um dos grandes responsáveis por essa dissolução da sociedade. A ideia de globalizar o mundo desaloja o indivíduo da sua identidade e coloca-o em situação de um profundo sentimento de perda subjetiva.

A descentralização do sujeito de sua coletividade o torna um sujeito agônico, alienado, perdido nas multidões formadas por indivíduos “individualizados”, em busca de sua própria identidade. Desta forma, as estruturas que suportam a tradição são estilhaçadas pela sociedade pós-moderna. Estas não têm nenhum centro, não se mobilizam em favor de uma única causa ou lei.

Por essas vias caminha o panorama da pós-modernidade. Sabemos que o fim de século deflagra um momento de trânsito, em que o espaço e o tempo se cruzam e produzem figuras complexas, como os paradoxos (interior e exterior, passado e presente). No entanto, tais paradoxos não se fazem de forma negativa, mas produzem, segundo Homi Bhabha, “não uma negação, mas uma negociação das instâncias contraditórias e antagônicas que abrem lugares e objetivos híbridos de luta e destroem as polaridades negativas” (BHABHA, 1998, p.51).

A concepção dialógica entre as fronteiras da arte acaba por produzir uma revisão da história, da teoria, da cultura, da crítica e da produção literária. Dado a esse fato, a arte poética se instaura no mundo das inscrições duplas; a poesia passa a dar voz a vários sujeitos que se entrecruzam no espaço da enunciação, no qual surge toda a problemática da sujeição e da identificação.

Dentre essas várias inscrições da produção artística contemporânea estão os versos de Manoel de Barros. Amparados pela amplitude semântica da linguagem, sua poesia cria um mundo que leva a refletir sobre o sentido da identidade artística e da existência humana. Se fizermos a leitura de alguns de seus poemas voltando nossa direção para fora do texto e tentando associar nosso pensamento à realidade externa, teremos a impressão de que eles se caracterizam exclusivamente por instalarem-se num universo espacial da região pantaneira, afinal, esse é o habitat de Manoel de Barros. No entanto, esse fato biográfico nos leva a refletir sobre a natureza de sua poesia, vista pela crítica como obra de grande valor representativo da cultura e dos costumes do Pantanal. Ela é, assim, comumente associada, por alguns críticos, ao universo regionalista, dando ao poeta a definição de “poeta das planícies”, “poeta do pantanal”, entre outros. Entretanto, veremos que sua obra “não se reduz ao pitoresco, ao referente”, no caso, o Pantanal, mas vai além da relação associativa superficial do “ecologista ingênuo” (BARBOSA, 1990). O próprio Manoel de Barros não aceita a ideia de ser rotulado a qualquer tipo ou epíteto: “eu criei um estilo próprio, já me chamaram de poeta da geração de 45, mas não aceito isso” (BARROS, apud BRASIL; AZEVEDO, 1998). Embora suas obras se instalem num espaço regionalista pantaneiro, veremos que há uma desespecialização desse universo. Sua poesia pinça elementos regionais e os envolve na singularidade de um discurso provocativo que brinca com seu leitor. O leitor menos atento diria que sua obra é uma simples apologia ao Pantanal, pela forte presença, em seus textos, dos elementos da natureza. No entanto, veremos que a obra de Barros não tem como alvo enaltecer o espaço pantaneiro e nem pretende ser idílica. Ela alcança uma dimensão maior: procura construir uma visão de mundo que,

em vez de apenas individual, torna-se universalizada por meio da construção própria de sua linguagem.

Diante de tais reflexões, pretendemos delinear neste artigo alguns sentidos apontados pela poesia de Manoel de Barros do ponto de vista da deslocalização do indivíduo e da busca de identidade. Veremos que a produção do sentido de lócus em Barros se faz de maneira muito singular. Inserida na visão de poesia na qual o fenômeno significativo, para lembrar o pensamento de Barthes, aparece “suspenso”, “fugidio”, a poesia de Barros vale-se de uma visão extrínseca do objeto, no caso, a realidade pantaneira, para buscar a significação poética, partindo da conotação dessa realidade que, ao representar-se, deixa de ser ela mesma, adquirindo duplicidade de sentidos. O sentido que Barthes chama de real é aquele que aparece nomeado. A poética de Barros busca transformar esse sentido para torná-lo referência ambígua, possibilitando o surgimento de uma realidade transfeita, que recupera sentidos perdidos da linguagem. Assim, o discurso de sua poesia instaura-se, conforme Barthes, por meio de uma técnica decepcionante do sentido: “Isso quer dizer que o escritor se aplica em multiplicar significações, sem as preencher, nem fechar” (BARTHES, 1999, p.173).

No poema a seguir, percebemos que o poeta elabora seu discurso a partir de situações e fatos que, à primeira vista, podem ser observados como representação referencial de um simples motivo desencadeador de todo discurso:

#### XIV

De 1940 a 1946 vivi em lugares deca-  
dentes onde o  
mato e a fome tomavam conta das casas,  
dos  
seus loucos, de suas crianças e de seus bêba-  
dos.  
Ali me anonimei de árvore.  
Me agarrei por beiradas de muros cariados  
desde  
Puerto Suarez, Chiquitos e Santa Cruz  
de La Sierra, na Bolívia.  
Depois em Barranco, Tango Maria (onde co-  
nheci o

Poeta César Valejo), Orellana, e Mocomonco  
– no Peru.  
Achava que a partir de ser inseto o homem  
poderia  
entender melhor a metafísica.  
Eu precisava ficar pregado nas coisas  
vegetalmente  
e achar o que não procurava.  
Naqueles relentos de pedras e lagartos gos-  
tava de  
conversar com idiotas de estrada e  
maluquinhos  
de mosca.  
Caminhei sobre grotas e lajes de urubus.  
Vi outonos mantidos por cigarras.  
Vi lamas fascinando borboletas.  
E aquelas permanências nos relentos faziam-  
me  
alcançar os deslimites do Ser.  
Meu verbo adquiriu espessura de gosma.  
Fui adotado em lodo.  
Já se viam vestígios de mim nos lagartos.  
Todas as minhas palavras já estavam consa-  
gradadas de  
pedras.  
Dobravam-se lírios para os meus tropos.  
Penso que essa viagem me socorreu a pássa-  
ros.  
Não era a denúncia das palavras que me  
importava, mas a parte selvagem dela, os seus  
refolhos, as suas entraduras.  
Foi então que comecei a lecionar andorinhas.  
(BARROS, *O livro das ignorâncias*)

Notamos neste poema que o poeta estabelece relações de proximidade entre horizontes de um mundo “real” e a construção de um outro mundo: o do poema. Parece haver indicação de uma realidade aparentemente referencial, com tempo e espaço bem definidos, nos primeiros versos. Entretanto, a partir dessa realidade espacial, o poeta já vai engendrando o seu discurso. As datas expressas referencialmente no primeiro verso contrapõem-se à noção de espaço presente no segundo e terceiro versos. Os “lugares decadentes” expressam traços próprios de lugares onde vivem “loucos” e “bêbados” em estado de abandono, tomados pelo “mato”. Essa dimensão

temporal e espacial colabora para uma diluição gradativa da referência e faz com que a linguagem possa atingir um estado propício para o “delírio do verbo”, metaforizando, assim, marcas próprias de uma poesia que, por meio da desconstrução de traços da linguagem pré-estabelecida pela nomeação gasta, busca fixar-se num grau de cumplicidade com o universo vegetal: “Ali me anonimei de árvore.” Nesse ponto, o poeta, ao identificar-se com as coisas que nomeia, e “anonimando-se” assim à maneira da árvore, passa por uma espécie de perda da identidade humana, graças a uma linguagem que vai se deslocando de seus índices de referência.

Podemos notar que no poema a cumplicidade entre o eu lírico e o espaço descrito acaba por tornar ambíguo o aparente aspecto referencial que expressa, utilizando esse referente como simulação de uma estrutura discursiva que se prende aos procedimentos artísticos: “Me agarrei por beiradas de muros cariados desde / Puerto Suarez, Chiquitos e Santa Cruz / de La Sierra, na Bolívia”. Esses versos não querem representar simplesmente elementos da vida inseridos numa realidade externa comum, nem tampouco abandoná-los. Antes, procuram unificá-los num mesmo sentido, expressando uma realidade que vai aos poucos perdendo a capacidade de situar o sujeito lírico em um tempo e um espaço definidos. O espaço descrito acaba sendo um lugar próprio para a unificação do sujeito lírico com os objetos que descreve: “Eu precisava ficar pregado nas coisas vegetalmente / e achar o que não procurava”.

Essa relação de cumplicidade entre o ser humano e os seres da natureza traz à tona o espaço natural, no qual os versos de Barros se instalam. A ideia de espaço expressa por essa relação pretende ser apenas uma simulação da visão contemplativa da natureza. O poeta não quer ressaltar a exuberância provinda de uma visão idealizada das coisas naturais, porque não adere, em seus versos, ingenuamente à ideia paradisíaca de uma natureza. Antes, os elementos mineral, vegetal e animal, ao apresentarem-se unificados, configuram a possibilidade de uma reflexão a respeito do sentido da existência humana: “Achava que a partir de ser inseto o homem poderia/ entender melhor a metafísica”. O poeta busca aproximar realidades aparentemente distintas

e, por meio dessa junção, vê a possibilidade de se chegar a uma reflexão sobre os limites humanos, transformando a natureza em ser primordial da existência. Nela, na natureza em harmonia com o homem, torna-se possível para o poeta “achar o que não procurava”, através das “permanências nos relentos”, que o levariam a “alcançar os deslimites do Ser”. Daí se pode pensar que o Ser só se faz por intermédio desse processo de aproximação entre os reinos da natureza. Notamos também que há uma unificação do humano com o vegetal, que se unifica com o ser da poesia:

[...]

Meu verbo adquiriu espessura de gosma.  
Fui adotado em lodo.  
Já se viam vestígios de mim nos lagartos.  
Todas as minhas palavras já estavam consagradas de  
pedras.  
Dobravam-se lírios para os meus tropos.  
Penso que essa viagem me socorreu a pássaros.  
Não era a denúncia das palavras que me  
importava, mas a parte selvagem dela, os seus  
refolhos, as suas entraduras.  
Foi então que comecei a lecionar andorinhas.

O processo de desespacialização se unifica com o processo de construção poética, que nasce da unidade do poeta com a natureza: “Já se viam vestígios de mim nos lagartos./ Todas as minhas palavras já estavam consagradas de / pedras.”.

Esse movimento relacional entre os reinos da natureza faz nascer também transformações semânticas, a partir dessas “permanências” das palavras “nos relentos”: “Meu verbo adquiriu espessura de gosma”. Nesse espaço seria possível surgir um novo ser “adotado em lodo”, o Ser, que se confunde com o ser da poesia. Ao representar um movimento de cumplicidade do homem com a natureza, o sujeito lírico constrói um discurso baseado em elementos da linguagem, esquecidos pelos usos corriqueiros. Assim, o discurso do poeta leva-nos a refletir sobre a noção representativa e apresentativa da realidade exterior das coisas. O poeta busca nas palavras a parte “selvagem delas”, para traçar sentidos

---

aos seus versos. Vemos que procura priorizar as reentrâncias da palavra, nas quais a realidade extrínseca provoca uma mudança de funções de sentidos, dissolvendo-se quase que totalmente em detrimento dos elementos intrínsecos do poema. “Não era mais a denúncia das palavras que me / importava, mas a parte selvagem delas, os seus / refolhos, as suas entraduras.”.

Esses procedimentos que o poeta utiliza para dar sentidos ao discurso é que acabam dando ao poema um caráter ambíguo: ao desreferencializar as coisas, o sujeito lírico passa a ser as coisas que desreferencializar, assumindo uma outra identidade, na qual o ser dos “entes intramundanos, para aprender a expressar suas vozes, sendo as coisas, dirá suas palavras. Ele está em completa e compromissada promiscuidade com os animais, com os vegetais e com os minerais, bem como com todos os processos de metamorfoses neles existentes” (CASTRO, 1991, p.137).

As transformações pelas quais passam as naturezas animal, vegetal, mineral e humana acontecem de maneira ordenada, de forma conjunta. Dizendo de outra forma, para a poesia de Barros, todas as coisas da natureza, cada reino, têm a sua especificidade, mas ordenam-se por meio de relações mútuas, cuja finalidade é a unificação de pontos aparentemente opostos que se harmonizam.

Nesse sentido, o discurso de Barros leva a um processo simultâneo de desumanização e deslocalização, provocado pela tensão entre os diferentes universos naturais. Ao unificar os reinos da natureza, o homem se (des)humaniza, ao mesmo tempo que busca sua humanização plena, no deslocamento da dimensão extrínseca para a intrínseca. Isso só é possível de se atingir, segundo o poeta, por meio do processo de apropriação homem / mineral / vegetal / animal, em que no universo descrito, o sujeito e a própria linguagem ganham transcendência pelo processo de (des)localização de seu universo de origem: “Já se viam vestígios de mim nos lagartos / todas as minhas palavras já estavam carregadas de / pedras.”.

Estamos diante de uma produção poética que absorve resíduos da realidade, deforma conteúdos, fazendo com que a ordem de espaço e tempo se desprenda da sua

realidade de origem. Isso provoca o que podemos chamar de deslocalização das coisas e dos elementos de sentidos extrínsecos do poema. O espaço pantaneiro se deslocaliza, subordinando-se à voz do sujeito lírico que dela se vale para construir a realidade da linguagem poética. Todo esse processo leva o discurso a uma aproximação com as várias significações das palavras que se cruzam e se (des)realizam na elaboração da linguagem: “Eu precisava ficar pregado nas coisas vegetalmente / e achar o que não procurava.”.

O mesmo acontece com a realidade dos diferentes mundos da natureza, que deixam de ser opostos, mas conservam sua singularidade numa espécie de contínua transfusão de um ser para outro: do homem ao animal, ao vegetal, ao mineral, simultaneamente: “Todas as minhas palavras já estavam consagradas de / pedras. / Dobravam-se lírios para os meus tropos.”. As palavras do poeta, “consagradas de pedras”, expressam a mobilidade de sua linguagem, representada pelos estados mineral “pedras” e vegetal “lírios”, que configuram um estado próprio para o surgimento do universo poético barreano. Essa mobilidade representa, também, o deslocamento do próprio sujeito lírico, numa viagem “socorrida a pássaros”.

Desta forma, é concedido ao poeta o poder de não prender-se aos elementos extrínsecos e criar em sua obra uma terceira margem, que surge do mecanismo de união entre os seres da natureza. O poeta passa a (des)construir a significação e a ordenação das palavras sem seus versos, criando uma outra realidade, que possui os traços de sua própria existência: “Foi então que eu comecei a lecionar andorinhas”.

A forma como a poesia de Barros se insere no universo fragmentário da pós-modernidade nos permite visualizar de maneira singular o deslocamento das estruturas nas quais o sujeito se dessubstancializa e vira pedra, bicho e planta ao mesmo tempo.

Vemos, portanto, que a poesia de Manoel de Barros não se enquadra em nenhum rótulo regionalista ou outro qualquer que seja; não se mostra engajada na única função de representar o Pantanal por suas belezas naturais. Uma poesia que enaltece os bichos, as pedras e as plantas sem querer ter tal função e ao representar esses elementos, ela



---

os desreferencializa e os desloca. Uma poesia que desmente a simples praticidade dos outros discursos da contemporaneidade, que desvela e resgata os rumos da arte.

### Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Frederico. Poeta elabora gramática das coisas inúteis. *Folha de São Paulo*, 01/12/90.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras: 1990.
- \_\_\_\_\_. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leila Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMJ, 1998.
- BRASIL, Rodrigo; AZEVEDO, Reinaldo. O traidor da natureza. *Revista Bavo!*, Julho de 1998 – Ano I.
- CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: Editora FUCMT- UCDB, 1992.
- CORTÁZAR, Julio. Para uma poética. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva 1984.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LIMA, Luis Costa. *Mimesis e modernidade: formas e sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARTRE, J. Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1999.

Aceito em: 03.06.2010



REVISTA



ECCOS

**LINGÜÍSTICA**





Eduardo Guimarães<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto tem como objetivo analisar o poema “Andorinha”, de Manuel Bandeira, a partir de um dispositivo de análise semântica do texto. Para isso, apresenta uma posição a respeito do que é texto e busca, nos estudos de crítica literária, um procedimento de análise que é transformado pela posição da semântica da enunciação e pela consideração da noção de recorte. Com este dispositivo é feita a análise do texto de Bandeira.

**Palavras-chave:** texto; poesia; recorte; enunciação; Manuel Bandeira.

**Résumé:** L’objectif de ce texte est analyser le poème “Andorinha” de Manuel Bandeira, à partir d’un dispositif d’analyse sémantique du texte. Pour cela il présente une conception de ce qui est un texte et cherche, dans les études de critique littéraire, une procédure d’analyse qui est transformée par la position de la sémantique de l’énonciation et par la considération de la notion de “recorte” [découpage]. Le résultat de l’analyse montre qu’un abordage non segmental du texte produit des résultats importants.

**Mots-clé:** texte; poésie; “recorte” [découpage]; énonciation; Manuel Bandeira.

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Estadual de Campinas DL – IEL/LabeurbUnicamp. E-mail: eg@reitoria.unicamp.br

Vou me propor aqui a fazer uma pequena análise de um muito conhecido poema de M. Bandeira. A primeira coisa que gostaria de dizer é que não vou me reportar à fortuna crítica do texto, pois o meu interesse não é me colocar no espaço da crítica literária especificamente, mas mostrar como procedimentos de análise semântica podem ser muito interessantes na sustentação das interpretações que se podem fazer sobre os textos em geral e, em particular, dos textos literários. Para sustentar minha análise, vou apresentar sumariamente o que venho utilizando como meu procedimento de análise de texto<sup>2</sup>.

### **Texto: unidade de significação**

Começo por retomar minha definição de texto: o texto é uma unidade de significação que integra enunciados. Assim, trata-se de uma unidade linguística que se caracteriza, como em geral se reconhece, por produzir sentido. E produz sentido na medida em que integra enunciados, ou, dito de outro modo, o texto é integrado por enunciados. Nesta medida, ressalto que não se trata, portanto, de pensar o texto como formado ou composto de enunciados, mas integrado por enunciados. Isso coloca a questão da significação do texto como não afetada diretamente por sua segmentalidade.

Os estudos atuais sobre texto na linguística não procuram dizer o que um texto significa; procuram dizer como um texto se constitui enquanto tal e como há funcionamentos linguísticos próprios para isso. É isto que podemos encontrar em *Cohesion in English* (HALLIDAY; HASAN, 1976). Mas desse trabalho ressalto que os autores consideram o texto como uma unidade semântica<sup>3</sup>, tal como faço. E eles dizem também que o texto é uma unidade de uma espécie diferente da sentença (eu diria enunciado). Não há no texto uma relação estrutural do tipo da que há entre o enunciado e seus elementos (sujeito e predicado, por exemplo).

---

<sup>2</sup> A este respeito, estou publicando um livro onde esses aspectos estão mais desenvolvidos.

<sup>3</sup> "A text is best regarded as a SEMANTIC unit: a unit not of form but of meaning" (HALLIDAY; HASAN, 1976, p.2).

Feita essa distinção, os autores vão definir *textura* (que vou chamar *textualidade*) como um conceito apropriado para expressar a propriedade de “ser um texto” (HALLIDAY; HASAN, 1976, p.2). Para mim, a textualidade é exatamente constituída pela relação de integração (enunciados integram texto e assim produzem sentido).

Deste modo, o texto é uma unidade no sentido de ser algo finito e que se caracteriza por integrar enunciados. Ou seja, que se caracteriza porque tem uma relação com outras unidades de linguagem, os enunciados, que são enunciados e que significam em virtude dessa relação.

Um aspecto que precisa ser considerado aqui é que essa relação de integração se dá porque ela é constituída pela relação de enunciação, porque um falante, no sentido que dou a esse termo (GUIMARÃES, 2002), preenche a distância que se instalaria entre os segmentos, já que eles não se combinam nem mecânica nem segmentalmente.

Assim, o texto é uma unidade e se apresenta por um engajamento do falante, num certo espaço de enunciação, como texto. Essa relação de engajamento é o que vou chamar de relação de autor<sup>4</sup>. E é essa relação de autor que significa a relação de integração dos enunciados com a unidade texto. Essa relação de autor apresenta como uno o que é disperso.

### Dispositivo de análise

Para começar, especifiquemos o sentido da expressão “análise de texto”. Trata-se, para mim, de interpretar e compreender o processo de produção de sentido de textos, para deste modo se poder dizer que sentidos podemos reconhecer num certo texto particular.

Para avançar naquilo que nos interessa, vou buscar, no âmbito dos estudos da literatura, um espaço em que o texto é diretamente objeto de análise, alguns elementos que me levaram ao estabelecimento de meu dispositivo de análise. Vou me valer da posição de um

---

<sup>4</sup> Esses aspectos, nos termos de um momento anterior de minha posição na semântica da enunciação, estão em *Texto e enunciação* (GUIMARÃES, 1995).

conhecido crítico, Leo Spitzer (1948)<sup>5</sup>, que se dedicou a pensar procedimentos linguísticos de análise e interpretação de textos literários.

○ procedimento de análise textual que procuramos desenvolver no decorrer da prática de análise se inspira, de modo livre, no procedimento “filológico” de Spitzer presente em um texto com o qual tive meu primeiro contato no início dos anos 1970 (SPITZER, 1948).

As posições de Spitzer (assim como de outros críticos como Rifaterre<sup>6</sup> (1979)) têm a característica, tal como para mim, de considerar o texto como uma unidade que interessa porque significa. Por outro lado, ambos, embora de modos diferentes, consideram que a questão do sentido do texto não pode reduzir-se a um tratamento referencial.

Esse aspecto me interessa particularmente, pois o sentido das expressões linguísticas têm a ver com os textos em que estão<sup>7</sup>.

○ que fundamentalmente me interessa no pensamento de Spitzer é o que ele chamou de o gosto pelo detalhe: “Meu método pessoal consiste em passar da observação do detalhe a unidades cada vez mais amplas, que descansam em grande medida na especulação” (p.42). Esse gosto pelo detalhe aparece bem caracterizado no parágrafo que segue:

Evidentemente que procuro descobrir a significação no detalhe, o hábito de tomar um detalhe lingüístico com a mesma seriedade que o significado de uma obra de arte, ou, em outras palavras, a atitude que considera todas as manifestações do homem como igualmente sérias, é uma conseqüência da firme convicção preestabelecida – do “axioma” do filólogo – de que os detalhes não são uma reunião casual de

<sup>5</sup> Léo Spitzer nasceu em Viena em 1887 e faleceu em 1960 nos Estados Unidos, onde trabalhava na Johns Hopkins University. A obra aqui citada é de 1948; teve uma edição em espanhol em 1955, pelo Gredos. Utilizo a edição de 1974.

<sup>6</sup> Michel Rifaterre nasceu em 20 de novembro de 1924 em Bourgneuf, na França, e faleceu em 2006, em Nova Iorque, onde trabalhou na Columbia University. Utilizo aqui a tradução para o português de 1989.

<sup>7</sup> Em virtude do procedimento de análise que utilizo, preciso deixar entre parênteses o caráter estrutural da análise de Rifaterre.



---

material disperso que nenhuma luz deixa mostrar. (p.42-43).

Assim, o que vemos é que, para Spitzer, a entrada, para se compreender um texto, não é pelo começo, mas por algum detalhe que deve ser considerado, em seguida, na relação com o texto que o faz significar. Como ele diz, o primeiro passo se faz “pela consciência de um detalhe que nos chama a atenção junto com a convicção de que esse detalhe mantém uma relação fundamental com o conjunto da obra artística” (p.49).

Transponho agora a atitude básica do procedimento de análise de Spitzer para uma posição não idealista, nem humanista, como a que venho apresentando. Há em tudo que ele diz que o que faz um detalhe significar é sua relação com a obra enquanto unidade. Podemos dizer isso de outra maneira. E essa posição, vamos tomá-la a partir de nossa concepção semântica, segundo a qual o sentido de uma expressão linguística se constitui pelo acontecimento de enunciação (GUIMARÃES, 2002).

Por outro lado, enquanto semanticista, consideramos que a unidade de análise semântica é o enunciado. E consideramos que o enunciado é um elemento linguístico que integra texto. Ou seja, para que um certo tipo de sequência linguística<sup>8</sup> seja enunciado, é necessário que integre texto. Como se vê, desse ponto de vista, o próprio modo de conceber a tarefa da semântica leva a uma certa concepção de texto, que já apresentada.

Como disse, texto é uma unidade de sentido integrada por enunciados. Ou seja, um texto não é um conjunto de enunciados, nem é uma unidade composta de enunciados. A relação de integração é aquela que constitui sentido; ela se caracteriza por ser a relação de um elemento linguístico de um nível com elemento de nível superior. E não se trata de uma relação caracterizada pela segmentalidade. A integração se faz por uma relação transversal entre elementos diversos e

---

<sup>8</sup> Para mim, um enunciado é uma sequência linguística que tem como características ter consistência interna e, ao mesmo tempo, independência relativa. Sobre isso, ver, por exemplo, Guimarães (2006a, p.121-123).

a unidade à qual se reportam. A relação entre os elementos não é de contiguidade, não se marca pela direção da segmentalidade.

Para a posição que aqui assumimos, a concepção de funcionamento do texto diz respeito a procedimentos de constituição de sentido que não é segmental. E a compreensão disso pode ser melhor apresentada na medida em que apresentarmos os procedimentos de análise. Para a análise considero, reportando-me ao movimento do dispositivo de análise de Spitzer<sup>9</sup>, considerando que não se pode pensar em seguir a linearidade textual. Antes de apresentar o procedimento, retomo uma definição de recorte<sup>10</sup> de análise, que será fundamental aqui. Do ponto de vista de nossa análise enunciativa, o recorte é um fragmento do acontecimento da enunciação. Não se trata simplesmente de uma sequência, mas de formas linguísticas que aparecem como correlacionadas em virtude de terem uma mesma relação com o acontecimento, independentemente da posição na sequência (GUIMARÃES, 2008).

Podemos, assim, estabelecer o seguinte procedimento:

1) toma-se um recorte qualquer, a partir de uma leitura atenta e mesma repetida do texto, e produz-se, considerando uma posição teórica, uma descrição de seu funcionamento;

2) interpreta-se seu sentido na relação com o texto em que está integrado;

3) chega-se a, ou toma-se, outro recorte e faz-se dele uma descrição;

---

<sup>9</sup> Seria interessante lembrar aqui as análises que encontramos em Zancarini e outros (2008), ao trabalharem com o que os autores chamam “filologia política”. Nesse caso, o interesse é trabalhar com a constituição dos sentidos de palavras em textos políticos do século XVI.

<sup>10</sup> A noção de recorte com a qual opero vem da seguinte conceituação, feita no interior da análise de discurso (ORLANDI, 1984, p.14) e tal como a utilizo desde *Texto e argumentação* (GUIMARÃES, 1987, p.13-14): “o recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim um recorte é um fragmento da situação discursiva” (ORLANDI, 1984, p.14).

4) interpreta-se seu sentido na relação com o texto em que está integrado, tendo em vista a interpretação feita do primeiro recorte;

5) busca-se um novo recorte etc, até que a compreensão produzida pelas análises se mostre suficiente para o objetivo específico da análise.

Aqui é preciso reiterar que tanto os recortes como a interpretação de seu funcionamento se fazem a partir da posição teórica específica. É essa posição que nos indica a pertinência do que recortar. A isso se junta a leitura atenta e reiterada do texto a ser analisado.

É para esse procedimento tem particular interesse os dois funcionamentos gerais próprios do acontecimento, do texto: a articulação (predicação, determinação, aposição, argumentação etc) e a reescrituração (GUIMARÃES, 2002, 2004, 2007, 2009). Essa última consiste em se redizer o que já foi dito. Ou seja, uma expressão linguística reporta-se a uma outra por algum procedimento que as relaciona no texto integrado pelos enunciados em que ambas estão. É o caso de *pré-candidata*, *a senadora* e *Marina* no exemplo (1) dado no início. Este procedimento se caracteriza por fazer interpretar uma forma (reescriturada) como diferente de si (em virtude da reescrituração). E, nessa medida, a reescrituração é um procedimento que coloca em funcionamento uma operação enunciativa fundamental na constituição do sentido pelo acontecimento.

### Uma análise de “Andorinha”

Retomemos o poema:

#### Andorinha

Andorinha lá fora está dizendo:

— “Passei o dia à toa, à toa!”

Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!  
Passei a vida à toa, à toa . . .

Vejam os que nos parece proeminente nesse texto. Como reescrituração, temos a repetição da palavra andorinha no título, no primeiro e no terceiro versos. Por outro lado, temos uma apresentação em discurso direto das palavras da andorinha, o que já coloca a andorinha como personagem do poema, a quem o poeta fala na segunda estrofe. Isso nos leva à caracterização das cenas enunciativas do texto. Ou seja, de que lugar e como fala o locutor a seu interlocutor. A tudo isso podemos, ainda, relacionar a própria organização das estrofes (são dois dísticos) e pensar na sua métrica, já que claramente se trata de um poema em versos brancos, sem rima. Tomemos o primeiro recorte:

### 1) A reescrituração por repetição

“Andorinha” aparece no título. Esse é o nome do poema. Nesta medida, “Andorinha” é um nome próprio. Esse nome é retomado em seguida na palavra seguinte, a primeira do primeiro verso que toma andorinha como uma forma de referir a algo, a andorinha (o pássaro) do título do poema. E aqui temos um aspecto importante, andorinha está no singular. E não se trata de uma referência genérica a um conjunto de andorinhas, que teríamos, por exemplo, em “andorinha é um pássaro que anda em bando”, pois, na sequência, a palavra é mais uma vez retomada, num vocativo, que toma a andorinha na sua singularidade, uma andorinha a quem o poeta fala. Isso nos leva a uma conexão com um dizer popular: “uma andorinha não faz verão”. Essa é uma andorinha que normalmente anda em bandos. Essa andorinha está só. Solidão da qual o poeta compartilha. E aqui toma relevo um outro sentido que se poderia dar, em outras condições, ao dizer popular. “Uma andorinha não faz verão” pode significar “a união faz a força” etc. Deste modo, o sentido

da solidão se configura como oposta ao sentido da união, do conjunto, das relações com os demais.

## 2) As cenas enunciativas

A primeira coisa a observar é que temos duas cenas distintas, a da primeira estrofe, e a da segunda estrofe. Na primeira estrofe, temos uma cena seguinte:

**O Locutor, enquanto locutor poeta, nos narra: há lá fora uma andorinha dizendo: “passei o dia à toa à toa”.**

Trata-se então de uma narrativa, da narrativa de um dizer de outro, da andorinha.

Na segunda estrofe, temos um dizer diferente:

**O Locutor, enquanto locutor poeta, diz à andorinha: “passei a vida à toa à toa”.**

E ele qualifica este seu dizer; é como a da andorinha, uma cantiga, só que mais triste. Assim a solidão do poeta; esse sentido nós o encontramos na análise de primeiro recorte, é maior que a solidão da andorinha.

E na configuração dessas cenas temos a configuração do espaço do poema. Ele está marcado pelo lá fora da narrativa da primeira cena. Aquilo que se narra está “lá fora”. E o dentro é significado não por ter sido dito, mas por oposição ao “lá fora” da narrativa sobre a andorinha. Assim, o poeta que narra e que fala com a andorinha está dentro, está na sua casa, o lugar da sua solidão. Desta forma, o sentido da solidão se combina ao do lugar íntimo da casa, da vida pessoal. Deste modo, isso reforça o sentido da solidão pela vida toda.

## 3) As estrofes e os versos

Vemos que o poema é organizado em dois dísticos, dando tanto à narrativa sobre a andorinha, quanto ao dizer do poeta a ela, um paralelismo completo. E esse paralelismo se acentua se observamos que podemos considerar alguns aspectos da métrica: o primeiro verso do primeiro dístico é de 10 sílabas e

o segundo, de 8. E é interessante que essa métrica exige a pronúncia do vocativo de modo integral, sem a junção do final de andorinha com o início de andorinha (ambos com a) e, por outro lado, exige uma pronúncia bem ao tipo do cotidiano entre cantiga e é, que se diz, então, [minha “cantigémais” triste]. De um lado, a presença proeminente da andorinha; de outro, a linguagem do cotidiano, a intimidade com ela. Quanto ao primeiro verso da segunda estrofe, podemos considerar que ele é dividido em dois segmentos de 7 sílabas cada um e que o segundo verso da segunda estrofe tem também 8 sílabas. Assim, vemos que a narração do poeta se dá com uma métrica e sua fala para a andorinha com outra.

No primeiro caso, o caráter mais solene e neutro do decassílabo; no segundo, a maior intimidade da redondilha menor, tão própria das quadras populares, entre outras coisas. Desse modo, vemos como toda a edificação do poema vai sobrepondo elementos que distingue, de um lado, uma narrativa, e, de outro, o dizer do poeta para a andorinha, assim como ele, solitária. E a isso se junta um importante aspecto: o dizer do poeta tem tal como o dizer da andorinha 8 sílabas; são dizeres com o mesmo ritmo, são dizeres da mesma solidão.

Desta maneira, vemos como o poema vai dizendo de modo consistente, de um lado, uma narração, uma afirmação objetiva, de outro, um dizer íntimo, uma revelação da alma do poeta. E esse dizer da alma do poeta tem a ver com aquilo mesmo que ele vê e nos conta. Ele já vê no mundo a sua própria tristeza, a sua própria solidão.

### Referências Bibliográficas

GUIMARÃES, E. *Texto e argumentação*. Campinas: Pontes, 1987.

\_\_\_\_\_. Enunciação e história. *História e sentido na linguagem*. 2.ed. Campinas: RG, 2008. p.71-79.

\_\_\_\_\_. Texto e enunciação. *Organon*, Porto Alegre, v.23, p.63-68, 1995.

---

\_\_\_\_\_. *Semântica do acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002.

\_\_\_\_\_. Domínio semântico de determinação. In: \_\_\_\_\_ *A palavra: forma e sentido*. Campinas: RG/Pontes, 2007. p.79-96.

HALLIDAY, M.A.K.; HASAN, R. *Cohesion in English*. Londres: Longman, 1976.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento*. Campinas: Pontes, 1987.

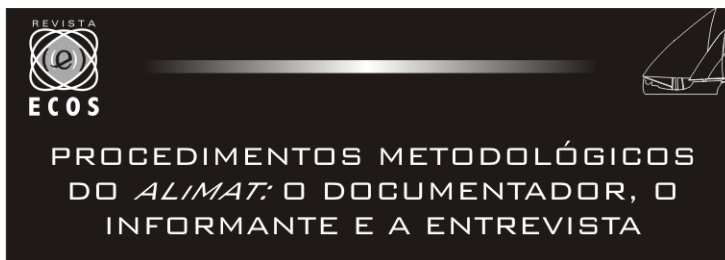
RIFATERRE, M. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SIPTZER, L. *Lingüística e história literária*. Madrid: Gredos, 1974.

Aceito em: 03.06.2010







José Leonildo Lima<sup>1</sup>  
Cássia Regina Tomanin<sup>2</sup>  
Valéria Faria Cardoso<sup>3</sup>

**Resumo:** Este breve texto pretende mostrar a importância do trabalho de coleta de material linguístico, tendo como base o *Atlas Linguístico do Estado de Mato Grosso – ALiMAT* - e apresentar alguns problemas com sua respectiva solução, baseados em nossa experiência e nos relatórios de trabalhos de campo de linguistas e antropólogos.

**Palavras-chave:** pesquisa; coleta; dado.

**Abstract:** This brief paper intends to show the relevance of the linguistic material collection work, based in the “Atlas Linguístico do Estado de Mato Grosso” – ALiMAT [Linguistic Atlas of Mato Grosso State] and to show some problems with its solution based in our experience and in papers of linguistic and anthropologists’ fieldwork.

**Keywords:** research; collection; data.

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de Pontes e Lacerda. Doutor em Linguística. E-mail: lima@sisproel.com.br

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de de Alto Araguaia. E-mail: cassiatomanin@bol.com.br

<sup>3</sup> Professora do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de Alto Araguaia. E-mail: valeriacardoso@yahoo.com.br

---

## Introdução

Falar em pesquisa linguística no Brasil lembra ao pesquisador, antes de mais nada, as grandes dificuldades que se encontra para a realização desse tipo de trabalho, sobretudo por causa da dimensão territorial de nosso país. Assim, para esse problema, a solução mais viável encontrada é a fragmentação dos trabalhos e a divisão regional. Dessa forma, os atlas estão sendo feitos por regiões ou Estados. É assim que está se fazendo o *Atlas Linguístico do Estado de Mato Grosso* – doravante ALiMAT.

Não se pode falar em atlas sem, contudo, deixar de falar em coleta de dados. Este é, sem dúvida, o ponto alto da pesquisa linguística ora empreendida. É por meio de uma entrevista bem articulada que os pesquisadores do *Atlas Linguístico do Estado de Mato Grosso* – ALiMAT - poderão analisar questões relevantes do português falado no Estado de Mato Grosso. Nesse sentido, vale destacar a preocupação quanto à coleta dos dados, não só do ponto de vista dos dados em si, mas também sobre o rigor científico com que se deve proceder, o que envolve, principalmente, a questão ética na abordagem dos informantes.

Todo o cuidado é justificado porque o material recolhido e, posteriormente publicado, pode servir para muitos outros trabalhos científicos, conforme já previa Samarin (1967) há mais de cinco décadas. O estudioso elenca alguns fatores que justificam a ascendência da pesquisa de campo, são eles:

1. levantam o que e como as línguas realmente são;
2. são indispensáveis para o desenvolvimento da linguística, já que fornecem dados para a formulação de conceitos;
3. fornecem dados, experimentação e formulação dos problemas, o que é de fundamental importância para as ciências humanas como a Linguística e a Antropologia;
4. são necessárias porque a Linguística é aplicada aos assuntos humanos, podendo-se falar em “engenharia da linguagem”, por

- causa da necessidade de comunicação entre os povos;
5. podem fornecer material para a elaboração de dicionários e afins.

Assim, considerando a relevância de uma boa coleta de dados, antes de iniciarmos o trabalho de campo propriamente dito, foram realizadas muitas discussões e debates. Nas primeiras discussões que fizemos acerca da pesquisa um dos temas foi a atitude do inquiridor diante do informante. Nesse momento é que retomamos o conceito clássico de Labov (1972): o *paradoxo do observador*. Ou seja, o pesquisador precisa estar presente para obter uma boa quantidade (e com qualidade) de amostra de língua vernácula. Mas como fazer com que o informante fale espontaneamente diante de um pesquisador que está investigando a sua língua? Levando em consideração essa questão teórica, colocamos em discussão o procedimento do documentador. Assim, surgiram questões como: o que devemos dizer ao informante sobre o objetivo da entrevista? Qual é o estudo que estamos fazendo? É um estudo histórico sobre o município? Desse modo, muitas outras perguntas vieram à tona.

Diante do impasse, o que decidimos é que jamais deveríamos dizer que se tratava de uma pesquisa linguística. Isso porque, se assim o fizéssemos, a maioria dos dados seriam falseados, isto é, teríamos dados linguísticos não condizentes com a realidade linguística do informante. No entanto, o tipo de entrevista sugerido pela Dialetologia, que são perguntas diretas, impede que sigamos as orientações de Labov e/ou Tarallo, no sentido de minimizar o paradoxo do observador, já que a cada questão o informante é lembrando que está sendo tratada a forma “como se fala”. Assim, no momento em que falávamos sobre o objetivo de nossa pesquisa, deixamos claro que havia um interesse pelo nome das coisas do lugar, bem como pelo seu modo de viver, dados sobre a localidade, informações acerca de comidas e bebidas regionais etc.; portanto, o informante se volta para as questões culturais locais e a “forma linguística” parece ficar em segundo plano.

Para a boa aplicação do questionário, um ponto considerado foi o estilo coloquial da linguagem a ser adotado pelo documentador, a fim de proporcionar um ambiente informal, proporcionando, assim, uma relação de confiança entre o documentador e o informante. Sobre esse ponto, Samarin (1967) lembra que tão importante quanto o domínio teórico que o pesquisador deve ter é de fundamental importância sua habilidade e sensibilidade; para isso, é indispensável o conhecimento da cultura local e da relação que se formará, ainda que efêmera, entre entrevistador e entrevistado.

Para travar o tão necessário contato humano, Martín (1972) apresenta algumas regras, mas a que consideramos a principal é que o investigador deve ir a campo disposto a modificar seu padrão cultural e incorporar temporariamente a cultura da região e mesmo do informante; caso contrário, poderá ser gerada uma situação de desconforto, desconfiança e distanciamento, o que acarretará em reserva e falta de colaboração por parte do informante.

Outro ponto levado em conta foi se o informante enquadrava-se nos requisitos previstos na metodologia do projeto (faixa etária, se era natural da localidade, bem como seus pais, se tinha boa dentição etc.) e se ele se dispunha a ser entrevistado. É importante lembrar que o questionário é longo e o informante deve ser previamente informado que deverá dispor de, no mínimo, duas horas de trabalho; assim, evita-se de iniciar a entrevista e ter de interrompê-la algum tempo depois porque o informante não sabia que iria demorar tanto. No caso de uma resposta negativa, o procedimento era buscar outro informante que preenchesse os requisitos exigidos.

Antes da realização da pesquisa propriamente dita, fizemos primeiro uma testagem do questionário, ou seja, realizamos alguns inquéritos experimentais. Foi o momento em que pudemos observar, ouvidas as gravações, o que estava dentro do previsto na metodologia e quais eram os problemas na aplicação do questionário. Feito esse procedimento, a equipe estava preparada para ir a campo.

## O inquérito

Uma das primeiras atividades do projeto foi a discussão sobre a seleção dos pontos de inquérito. Inicialmente escolhemos 23 pontos, de forma aleatória, com o objetivo de ser o mais abrangente, isto é, atingir a maior área possível do Estado. Os pontos escolhidos foram: Alta Floresta, Alto Araguaia, Alto Garças, Aripuanã, Barra do Bugres, Barra do Garças, Cáceres, Canabrava, Comodoro, Cuiabá, Diamantino, Juruena, Lucas do Rio Verde, Nova Xavantina, Paranatinga, Porto dos Gaúchos, Rondonópolis, São Félix do Araguaia, São José do Xingu, Sinop, Tangará da Serra, Terra Nova do Norte e Vila Bela da Santíssima Trindade. Numa revisão feita sobre essa primeira seleção, a equipe resolveu adotar a mesma metodologia do *Atlas Linguístico do Brasil*, bem como de outros já concluídos ou em andamento. Dessa forma, o critério adotado para a seleção dos informantes é que a cidade tivesse acima de 60 anos de existência. Isso se justifica levando em conta o fator geração, ou seja, num período de 60 anos, temos duas gerações: os pais e os filhos nascidos na região. É um critério que dá confiabilidade aos dados linguísticos que se quer pesquisar. Isso posto, alguns pontos foram excluídos, pois alguns deles tinham em média 30 anos de existência. Assim, foram excluídos os municípios de Alta Floresta, Alto Garças, Canabrava, Comodoro, Juruena, Lucas do Rio Verde, Porto dos Gaúchos, São José do Xingu, Sinop, Tangará da Serra e Terra Nova do Norte.

No segundo momento de seleção dos pontos de inquérito, estudamos um pouco da história dos 141 municípios de Mato Grosso para sabermos quais foram criados há mais de 60 anos. Dos contemplados nesse critério, selecionamos 16 pontos de inquérito, a saber: Alto Garças, Aripuanã, Barra do Bugres, Barra do Garças, Cáceres, Chapada dos Guimarães, Cuiabá, Diamantino, Itiquira, Paranatinga, Poconé, Rondonópolis, Rosário Oeste, São Félix do Araguaia, Tesouro, Vila Bela da Santíssima Trindade.

Depois de uma discussão com a Profa. Dra. Aparecida Isquerdo Negri, uma das coordenadoras do Atlas Linguístico de Mato Grosso do Sul e participante do projeto Atlas Linguístico do Brasil - ALIB, resolvemos fazer um

redimensionamento dos pontos de inquérito. Tal alteração deve-se ao fato de Antenor Nascentes (1958), um dos precursores do primeiro atlas linguístico do Brasil, ao elencar os pontos de pesquisa, a partir de seu livro ***Bases para a elaboração do atlas linguístico do Brasil (1958, 1961)***, delimitou os pontos de inquérito de todos os Estados da federação. Assim, muitos dos pontos do estado de Mato Grosso por ele selecionados são também objeto de pesquisa do ALIB. Desse modo, preservando a metodologia de cada projeto, resolvemos manter alguns dos pontos já previstos por Nascentes, bem como de alguns que constam no ALIB. No novo redimensionamento, os pontos definidos ficaram assim, após a substituição dos municípios de Alto Garças e Paranatinga: Alto Araguaia (NASCENTES/ALIB/**ALiMAT**), Aripuanã (ALIB/**ALiMAT**), Barra do Bugres (**ALiMAT**), Barra do Garças (ALIB/**ALiMAT**), Cáceres (NASCENTES/ALIB/**ALiMAT**), Chapada dos Guimarães (**ALiMAT**), Cuiabá (NASCENTES/ALIB/**ALiMAT**), Diamantino (NASCENTES/ALIB/**ALiMAT**), Itiquira (**ALiMAT**), Poconé (NASCENTES/**ALiMAT**), Poxoréo (NASCENTES/ALIB/**ALiMAT**), Rondonópolis (**ALiMAT**), Rosário Oeste (NASCENTES/**ALiMAT**), São Félix do Araguaia (ALIB/**ALiMAT**), Tesouro (**ALiMAT**) e Vila Bela da Santíssima Trindade (NASCENTES/ALIB/**ALiMAT**).

Resolvida essa questão, passamos à elaboração/adequação do questionário. Dizemos elaboração/adequação porque tomamos como referência o Questionário do Atlas Linguístico do Brasil - ALIB, com a devida autorização do Comitê Nacional, sob a coordenação da Profa. Suzana Alice Marcelino da Silva Cardoso. A ele acrescentamos outras perguntas relacionadas a questões locais e rurais. O questionário é composto de três partes: um questionário fonético-fonológico (QFF), com 149 perguntas; um morfossintático (QMS), com 46 perguntas; um semântico-lexical (QSL), com 285 perguntas, e 6 perguntas para uma parte denominada de Discurso Livre, totalizando 486 perguntas. Além dessas perguntas, foram elaboradas também algumas fichas, em que é possível obtermos dados significativos da localidade do inquérito, bem como do informante.

---

## Os informantes e a preparação da entrevista

Ir a campo para realizar uma pesquisa não é uma tarefa fácil. Dizemos isso porque, quando se trata de uma pesquisa de campo, as situações peculiares são sempre constitutivas do evento. As situações peculiares com as quais o documentador pode deparar-se podem ser: o informante pode manifestar-se arredio e não querer dar a entrevista, comportamentos grupais distintos dos do grupo em que vivemos, desconfiança por parte do informante, entre outras. São situações que colocam o entrevistador como um elemento estranho ao informante. Isso causa desconfiança e até mesmo a não aceitação em participar da entrevista, mas, como já dito acima, esses problemas podem ser contornados com a habilidade e perícia do inquiridor bem treinado.

Para que o contato com o informante não acontecesse como a manifestação de uma atividade sem planejamento, fez-se necessário que alguns procedimentos fossem adotados para a condução dos trabalhos com esmero. Numa pesquisa de campo, o documentador necessita de alguns equipamentos e materiais para a boa condução dos trabalhos. Um equipamento imprescindível é o gravador. Nas décadas de 1980 e 1990, muito se usou o gravador de fita. No início do século XXI, o substituto do gravador de fita foi o Mini Disk – MD. E, atualmente, o que está muito em uso é o gravador digital. É o que estamos usando no projeto. Assim, alguns cuidados foram tomados. Fizemos a testagem dos gravadores, verificando se todos estavam com pilhas carregadas e, de preferência, pilhas recarregáveis. Na ida a campo foi necessário levar também alguns jogos de pilhas, bem como um carregador de pilhas.

Outro cuidado que tivemos foi o de levar os equipamentos dentro de uma sacola térmica para protegê-lo da umidade e do calor. A ida a campo requer que se levem blocos para anotações, canetas e lapiseiras. Levando em conta a questão pessoal de cada documentador, para melhor condução dos trabalhos, fez-se necessário o uso de roupa e calçado confortáveis e adequados ao lugar e ao clima. Em decorrência dos fatores climáticos, foi necessário também portar guarda-chuva ou capa de chuva. Além disso,

para atender as necessidades pessoais, foi de suma importância portar vasilha com água potável, biscoito, frutas, canivete, papel higiênico, alguns medicamentos para dor de cabeça, indisposição estomacal ou intestinal e também repelente.

Por fim, um outro procedimento importante foi o de contar com o auxílio de pessoas da comunidade estudada, para atuar como facilitadoras do contato entre o documentador e o informante. Lembremos que nos trabalhos de JØrgen Rischel com os Mla?bri? (apud KIBRIK, 1972) ele utiliza um informante auxiliar, pois os informantes, principalmente os mais velhos, às vezes precisam de um fato que os faça lembrar os nomes das coisas. Embora nossa pesquisa seja diferente da de Rischel, convém considerar a possibilidade de alguma ajuda, até para o informante se sentir mais confortável com a presença de alguém mais íntimo seu.

### **A abordagem do informante pelo documentador**

Abordar uma pessoa não é um ato tão simples quanto parece. Numa situação de mais informalidade, como, por exemplo, quando transitamos por uma rua e queremos uma informação, usamos de alguns artifícios para abordar a pessoa. Não é simplesmente perguntar o que se quer saber. Em se tratando de um inquérito, os procedimentos são mais rigorosos. Dessa maneira, é importante utilizar um discurso informal e procurar um local adequado à entrevista, para evitar interrupções e garantir um espaço de tranquilidade e descontração.

Mas para chegar até o informante de forma aleatória não é tarefa fácil. Para resolvermos essa questão, a saída foi contatar pessoas da localidade para encontrar os informantes dentro do perfil estabelecido. Um procedimento que foi muito produtivo foi contatar com pessoas com maior relacionamento na cidade, como, por exemplo, professores, secretário de educação, moradores antigos da cidade ou algum morador que pudesse servir de interlocutor. Assim, ao estabelecer o contato com uma pessoa conhecida da cidade, ela, por sua vez, desempenhou um papel facilitador: contatava antecipadamente com as pessoas que se



enquadravam no perfil estabelecido. Ao chegarmos à comunidade, essa pessoa já nos colocava em contato com prováveis informantes.

Uma atitude básica e elementar que adotamos foi a de sermos atenciosos para com o informante. Nunca desconsideramos que o informante tem uma história de vida e conhecimento de mundo totalmente diferentes do documentador. Assim, durante a entrevista, estivemos atentos a questões que pudessem ser contrárias à ideologia, aos princípios religiosos ou tabus do informante. Se isso viesse a acontecer, reservamos um espaço de tempo no final da entrevista para conversar sobre a questão que esteve em discussão.

Quando o informante era abordado e concordava em conceder a entrevista, tivemos uma conversa informal com ele, para depois falar sobre o objetivo da pesquisa. Não nos referíamos à pesquisa como “estudo de linguagem”. A conversa sempre foi encaminhada no sentido de não “saber como as pessoas falam”, mas “como um estudo sobre os nomes das coisas do lugar, dados sobre a localidade, informações acerca de comidas e bebidas regionais”.

Ao entrevistá-lo, procuramos sempre passar uma imagem de tranquilidade, fazendo com que a impaciência ou a pressa nunca aflorassem. Uma outra atitude relevante foi a de evitar comentários ou brincadeiras que pudessem magoar o entrevistado, além de estar sempre atento à postura do informante como impaciência, cansaço, irritação etc.

É importante lembrar que o inquiridor deve estar bastante familiarizado com o questionário, pois, às vezes, ele deve descrever o objeto, dar detalhes de suas características, enfim, deve conhecer todos os itens que irá questionar.

### ○ material coletado

Após a realização de cada entrevista, o documentador ainda não pode considerar a entrevista terminada. Após deixarmos a casa do entrevistado, inclusive tendo tirado as fotos, que fazem parte da pesquisa dialetológica, adotávamos o procedimento de ouvir a gravação feita, verificar a boa qualidade do som e conferir

o preenchimento das fichas dos informantes e das localidades. Foi um cuidado que tivemos, haja vista que se por ventura algum problema tivesse ocorrido com a gravação, estando ainda o documentador na localidade do entrevistado, era possível saná-lo. Outro cuidado que tivemos foi com o material coletado e seu armazenamento, tendo em vista que as entrevistas foram feitas em gravador digital. Nesse sentido, cabe lembrar que além das entrevistas serem armazenadas em um computador, foi necessário também que elas fossem gravadas em CD ou DVD, com as devidas identificações.

Agora, de posse do material empírico, estamos na fase de audição e transcrição dos dados, com a finalidade da criação de um banco de dados geolinguísticos e a preparação do material para a edição de um atlas linguístico.

### **Considerações finais**

Com esse pequeno texto, esperamos ter sugerido alguns pontos importantes que um pesquisador deve considerar antes de ir a campo, além de, mais uma vez, reforçar a questão da seriedade e do rigor científico com que se devem realizar as pesquisas linguísticas.

Lembramos aqui que os trabalhos de confecção de atlas linguísticos são considerados, por muitos, uma pesquisa ultrapassada, já que em 1900 Gilliéron já lançava o *Atlas Linguístico da França* – ALF; no entanto, justificamos que se o trabalho de confecção de atlas no Brasil ainda não foi realizado é porque está atrasado, e não dispensado. Pretendemos, desta forma, organizar um material que está fazendo falta em nosso país e, assim, fornecer dados para vários ramos da Linguística.

As considerações aqui feitas são o resultado da participação dos integrantes do projeto em três workshops sobre técnicas de preparação de inquiridores para o *Atlas Linguístico do Brasil*, coordenado pela professora Suzana Alice Marcelino Cardoso, da Universidade Federal da Bahia, e discussões feitas pela equipe para melhor condução dos trabalhos. Esse texto foi uma tentativa de apresentar uma síntese de alguns procedimentos metodológicos para a melhor condução de trabalhos de natureza dialetológica e

---

geolinguística. Evidentemente que as questões aqui abordadas não se esgotam, tendo em vista que numa atividade de pesquisa nada se apresenta pronto e acabado.

### Referências Bibliográficas

- CARUSO, Pedro. Metodologia da pesquisa dialetológica. In: AGUILERA, Vanderci de Andrade. (Org.). *A geolinguística no Brasil: caminhos e perspectivas*. Londrina: Ed. UEL, 1998. p. 371-389.
- COMITÊ NACIONAL DO ALiB. *Atlas linguístico do Brasil*. Questionários. Londrina: Ed. UEL, 1999.
- KIBRIK, A. E. *The methodology of field investigation in linguistic*. Paris: Mouton, 1977.
- LABOV, William. *Modelos sociolinguísticos*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2008.
- MARTÍN, Eusébia. *Que és la investigación lingüística*. España: Ediciones Colégio de Espana, 1972.
- SAMARIN, Willian. *Field linguistic: a guide to linguistic field work*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1997.





Roziner Guimarães<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo discutir o perfil do professor e do aluno no ensino superior. Para tanto, as discussões são efetivadas a partir de experiências pessoais ocorridas em sala de aula. Essas experiências revelam que a maioria dos alunos, no ensino superior, desconhece seu papel de educando e o professor, seu papel de educador, o que acaba gerando insatisfações, angústia e, conseqüentemente, no caso do professor, vontade de desistir da profissão; no caso do aluno, apatia e pseudoaprendizagem.

**Palavras-chave:** ensino superior; perfil do professor; perfil do aluno.

**Abstract:** This paper aims to discuss the profile of the teacher and student in Higher Education. Thus, the discussions are carried out through personal experience occurred in classroom. These experiments show that the majority of students and teachers in Higher Education do not know their roles as students and as educators, thereby generating dissatisfaction and distress. It may lead teachers to have a desire to quit the profession and students to show apathy or have pseudo-learning.

**Keywords:** higher education; teacher's profile; student's profile.

---

<sup>1</sup> Professora das Faculdades Unidas do Vale do Araguaia, em Barra do Garças-MT. Mestre em Educação. E-mail: rggvida@hotmail.com

---

## Introdução

Hoje, domingo, estou aqui, sentada no computador preparando minhas aulas para a próxima semana. Leio um texto. Leio outro. Procuro eslaides, músicas, algo diferente que me possibilite tornar mais claro e mais significativo para meus alunos os conteúdos que devo ministrar. De repente, dou de cara com o texto “Só de sacanagem”, escrito por Elisa Lucinda e lido por Ana Carolina em um de seus shows. O texto começa assim: “Meu coração está aos pulos! Quantas vezes minha esperança será posta à prova? Por quantas provas terá ela que passar?” Embora conhecesse já o texto, aquelas perguntas, naquele momento, ganharam um novo tom e me fisgaram como se eu fosse um peixe desavisado caindo no anzol. Nem percebi mais o texto de Lucinda. Fiquei imaginando minhas salas de aula. E meu coração ficou aos pulos. Lembrei-me de que, apesar da paixão que sempre senti pela sala de aula, senti desejo de desistir de ser professora. Culpa do texto de Lucinda? Não. Culpa, se é que existe um culpado, ou melhor, se é que se pode falar em culpa pelo não prazer de alguém, a culpa era de minha insensatez. Sim, repito: culpa de minha insensatez.

Parei de preparar as aulas e comecei a redigir este artigo. E, mesmo que pareça estranho à primeira vista, meu objetivo é trazer à tona, já que estou me sentindo um peixe fisgado, palavras como insensatez, desejo e paixão. Por ora, não sei bem quem é o pescador: se eu ou se você, que, por desaviso, poderá ser fisgado também. Mas isso, neste momento, pouco importa. O que verdadeiramente importa é fazer caber em palavras o sentimento que vem aflorando em mim há algum tempo e que talvez só agora, ao me deparar novamente com o texto de Lucinda, eu o tenha percebido em sua inteireza. Preciso falar de minha agonia... Preciso falar de minha esperança... É essa agonia esperançosa me leva a pensar que ela não é só minha. Penso: ela é “nossa”. Minha e sua. Mas não pense, caro colega professor, que escolhi você como meu leitor. De maneira nenhuma. Entretanto, sei bem esse artigo também cairá em suas mãos e aí você poderá buscar, junto comigo, alternativas para essa agonia. Na verdade, se eu pudesse

escolher, meus leitores seriam os alunos. Delongo, pois, porque objetivo fisgá-los. E nada mais funcionaria como isca, sem anzol, do que um relato recheado de consciente subjetividade. Nunca escrevo à toa.

Talvez eu não saiba, por isso, como fazer caber em palavras o que eu aqui preciso escrever, afinal, este texto deveria ser puramente científico, mas estou certa de que essas três palavrinhas: insensatez, esperança e desejo (paixão), embora traduzam simplesmente emoção, servem de emblema para meu discurso. Não tenho dúvidas do que irei escrever, afinal, tenho estudado o assunto e o vivido diariamente. Todavia, como tenho consciência de que, em todo relato, o redator pode ser traído pela sua subjetividade, pode ser que algumas das discussões aqui feitas sejam colocadas à prova. Entretanto, se essas ideias servirem, pelo menos, para abrir uma discussão acerca do tema, terá valido o risco. É então como um peixe fisgado que adentro as águas turvas da minha insensatez.

#### **A INSENSATEZ - retrospectiva em busca de respostas**

Houve um tempo em que eu, professora especialista, não conseguia entender o porquê de alguns alunos dizerem: “Português é uma matéria chata” ou então “Odeio Português”. Procurei respostas para essas afirmações que tanto me inquietavam. Li, refleti, escrevi. Não satisfeita, saí para o mestrado em 2002 e voltei minha pesquisa para o cotidiano de aulas de Português no cenário de quatro salas de aulas do ensino médio regular em Barra do Garças. Em minha pesquisa, constatei que o aluno realmente tinha razão em dizer que “Português é uma matéria chata”, afinal, se o *texto deve ser o centro do ensino de Língua Portuguesa*, como preconiza a nova crítica ao ensino da língua materna, e se a maioria dos professores de português ainda insiste em trabalhar a língua de forma descontextualizada, como querer que o aluno passe a gostar dessa disciplina? Realmente “Português é uma matéria chata”, porque é “chato” debruçar-se sobre paradigmas verbais ou outros paradigmas fora de moda.

Agora, depois de sete anos do término do mestrado, encontrei-me, além de inquieta, com vontade de desistir da

sala de aula. Não porque alguns alunos continuem com aquele antigo discurso, isso eu sei como sanar. Mas porque me deparo com alunos que, apesar de perceberem as suas dificuldades com a leitura e a escrita, não leem nem os textos que o professor leva para a sala de aula. Não reconhecem seu papel de sujeito da aprendizagem e pensam que, num passe de mágica, o professor será capaz de “abrir a cabeça” deles e colocar ali dentro o conteúdo. Demonstram total falta de entusiasmo para com os estudos. Total descompromisso com a educação formal e informal. O professor Moisés José Bueno, em *Diálogos e conflitos: professor-aluno no ensino superior*, discute que existem alguns conflitos para que o diálogo entre professores e alunos no ensino superior possa ser efetivado. Dentre eles, ressalto uma questão que entendo fundamental: a falta de embasamento teórico e a não vontade de aprender dos alunos. Diz ele:

o professor imagina aprofundar um determinado tema. Ao tentar fazer essa peripécia ele se esbarra com pelo menos três situações: 1) Os alunos não estão embasados o suficiente. Então em vez de aprofundamento, o professor tem de iniciar dando conceitos básicos, os quais deveriam ter sido lapidados no ensino médio, mas ali também não foi possível porque a educação fundamental e básica foi ineficaz; 2) Os alunos não gostam, não querem, não sabem e não conseguem ler. Começa com a falta de livro, vai para a falta de tempo, passa pela dificuldade de compreender a leitura e ajunta-se na ojeriza à leitura. Não há ensino superior que consiga deslanchar-se sem bom embasamento teórico do qual a leitura é um dos pilares essenciais; 3) Os alunos não querem aprender. (<http://br.monografias.com/trabalhos908/dialogos-e-conflitos/dialogos-e-conflitos.shtml>)



---

Essa ausência de embasamento teórico e de desejo de aprender faz com que surja outra situação conflitante, que é a questão do diálogo. Sobre esse ponto, Bueno assevera que:

O professor tem intenção de promover o diálogo. Entretanto, as concepções e experiências de diálogo parecem ser tão diferentes entre alunos e professores que parecem ser idéias inconciliáveis. O professor pode até ter uma noção de diálogo como fala, escuta e busca comum de soluções. O aluno pode estar querendo uma espécie de diálogo onde ele seja ouvido, mas de uma forma que as coisas lhe sejam bem mais favoráveis e cômodas. O diálogo do acadêmico ainda está muito imbuído da "lei de Gérson". Não que a idéia de diálogo do professor também seja sempre democrática. Mas, em geral, está ficando difícil implantar algum tipo de diálogo em sala de aula. O professor tem que ter muita habilidade porque ou ele parte para o autoritarismo ou ele abraça o laxismo acadêmico, onde prevalecem as exigências acadêmicas de facilidades e comodidades. Ficar no meio não está nada fácil. (<http://br.monografias.com/trabalhos908/dialogos-e-conflitos/dialogos-e-conflitos.shtml>).

Como se vê, essa preocupação com o aluno no ensino superior não é só minha; alguns pesquisadores, na tentativa de orientar a ação do docente para melhorar a qualidade do processo educacional, têm investigado a razão do desinteresse dos alunos. Diz Costa, no resumo de sua dissertação de mestrado, intitulada *As concepções dos alunos do ensino superior sobre o processo de ensino e aprendizagem*:

O interesse por pesquisar o aluno surgiu da constatação de que alguns denotavam uma postura aparentemente passiva frente à sua formação intelectual e profissional e que não lhes possibilitava uma concepção de aprendizagem diferente e capaz de oportunizar melhores relações entre o já conhecido e o dado a conhecer. ([http://www.biblioteca.pucpr.br/tede//t\\_d\\_e\\_b\\_u\\_s\\_c\\_a/arquivo.php?codArquivo=365](http://www.biblioteca.pucpr.br/tede//t_d_e_b_u_s_c_a/arquivo.php?codArquivo=365)).

Como se percebe, diferente são os desafios enfrentados pelos professores no ensino superior e, ao lado desses desafios, existem outros, por exemplo: muitos talvez nem saibam o valor de um sorriso... Palavras como “muito obrigado”, “por favor” ou “dá licença” não fazem parte do dicionário de muitos deles. Ademais, há um total desrespeito pelo professor, o qual, para alguns, não passa de um funcionário pago para lhe “dar conteúdos e boa nota”. Pelo menos é o que me leva a pensar quando ouço frases assim: “Professora, eu pago caro por este curso e tiro uma nota dessa?”, “Professora, não posso ficar de dependência, você tem que me ajudar”. Todavia, em sala de aula, eles pouco aparecem e, quando estão presentes, distraem-se com conversas com os colegas, copiam os trabalhos e entregam com a “cara mais deslavada” para o professor “corrigir”. Que consciência esses alunos têm de educação? Esse é um ponto que, em minhas buscas, não consigo parar de pensar. Mas há outros.

Há poucos dias, antes da prova, um aluno me perguntou: “Professora, você não vai fazer um resumo pra gente estudar pra prova?” Meu Deus! Resumos? Para alunos do ensino superior? Que educação é esta que estamos trabalhando em sala de aula? Que noção de faculdade tem esses alunos? Isso me decepciona. Desilude-me. Deixa-me triste. Ensimesmada... Com vontade de desistir da sala de aula, que sempre me encantou. Entretanto, apesar da decepção, tenho procurado estratégias que viabilizem uma aprendizagem significativa. Tento despertar neles o gosto pelo estudo. Levo piadas, crônicas, poemas... Isto é, sirvo-me também de textos literários para ver se meu aluno se

---

interessa pelas práticas de leitura e escrita, afinal, como afirma Morin (2000, p.54):

Cada qual contém em si galáxias de sonhos e de fantasmas, impulsos de desejos e amores insatisfeitos, abismos de desgraças, imensidões de indiferença gélida, queimações de astro em fogo, acessos de ódio, desregramentos, lampejos de lucidez, tormentas dementes [...].

Em outras palavras, o texto literário talvez evoque no aluno o desejo de ser criador ou criatura do que lê. Mas, por mais que eu busque, para alguns alunos, tem sido em vão essas tentativas. O texto grita por eles, clama, reclama e eles ali inertes, sem perceber as malícias, a sedução que do texto emana. Raros são os que verdadeiramente se debruçam sobre ele e conseguem “fazer amor com as palavras”. E aí vai nascendo em mim um desassossego, uma angústia sem fim ... que acabou culminando em insensatez<sup>2</sup>. Abandonar a sala de aula era minha única vontade. Eu, que sempre busquei novos rumos, novos horizontes, tentando uma aprendizagem mais significativa, via-me sem vontade alguma de estar ali.

Esses e outros motivos me tornaram insensata a ponto de eu querer desistir da minha profissão. Mas como abandonar a sala de aula? E meu encantamento por ela? Quando eu percebi minha insensatez, eu me perguntei: “O que fazer?” Não obtive resposta naquele momento; a única coisa que eu percebia era meu desencantamento. Mas, assim como “o amor pode nascer de uma simples metáfora” (KUNDERA, 1985, p.16), eu esperava que esse desencantamento um dia pudesse se dissipar...

### **A ESPERANÇA - vivendo o presente em busca de respostas**

E, agora, ao me deparar com o texto de Lucinda, só de sacanagem decidi escrever este artigo. Só para sacanear com esses alunos descompromissados e, quiçá, mostrar a

---

<sup>2</sup> “Insensatez” deve ser lida aqui como sinônimo de delírio, alucinação, loucura.

eles que é preciso e urgente adquirir o perfil de acadêmicos, do contrário, eles não terão, no futuro, sobre o que conversar nem do que rir. Preciso mostrar que meu desejo “de ensinar” não será apagado pelo descompromisso deles em aprender. Só de sacanagem vou corrigir com mais afinco os textos e provas deles. Não para atribuir uma nota baixa, mas para que eles percebam que tenho compromisso com a educação e que eles precisam, de fato, assumirem-se como alunos que são. Que não me deixo abater pelo desrespeito deles. Nem me quedo na indiferença com que eles veem a vida profissional que os aguarda fora dos muros da faculdade.

Só de sacanagem, meu olhar, contrastando com o olhar indiferente de alguns deles, ganhará um novo brilho. Só de sacanagem, ele poderá até dizer que não entendeu o recado ou que não está nem aí para mim. Só de sacanagem, vou rir de sua ignorância. Foi mesmo só de sacanagem que resolvi escrever este texto, porque, como bem escreveu Lucinda, “com o tempo a gente consegue ser livre, ético e o escambau”. Se eles ainda não aprenderam, deverão aprender.

Alguns alunos (ou mesmo meus colegas de profissão) podem até dizer: “É inútil, esse tipo de aluno é assim mesmo: acha que pagou passou. Ou que, se está pagando, o professor tem obrigação de dar a ele uma nota alta”. De novo, o texto de Lucinda ecoa em meus ouvidos: “todo o mundo aqui é corrupto, desde o primeiro homem que veio de Portugal”. Será? Assim como ela, “Eu direi: Não admito, minha esperança é imortal. Eu repito, ouviram? IMORTAL! Sei que não dá para mudar o começo, mas, se a gente quiser, vai dar para mudar o final!”.

Por isso, aqui estou eu, em pleno domingo de sol, preparando aulas para a próxima semana. Minha paixão pela educação é maior do que o olhar vazio daquele aluno no canto da sala. Minha voz é mais eufônica do que a algazarra daquele grupinho de alunos que teima em não perceber que está prejudicando a si mesmo e aos colegas conversando em alto e mau som no instante em que estou explicando. Meu compromisso há de se contrastar com o descompromisso deles.

Se, por um instante, eu quis desistir da sala de aula, foi porque foquei minha atenção apenas na imagem

daqueles pobres alunos: Vi, num canto da sala, um deles de olhar agressivo olhando para mim como se olhasse para um inimigo. Numa outra sala, um grupo de pseudoadolescentes que nem ouvia o que eu dizia. Conversava tão alto e embora eu cruzasse os braços e olhasse firme para eles, continuava indiferente ao meu olhar angustiado. E o que eles diziam nada tinha a ver com o conteúdo daquela aula. Falavam todos ao mesmo tempo.

Perdi a esperança porque eu só via eu, em pleno domingo de sol, presa à tela de um computador com livros e mais livros espalhados pela mesa, nos quais, um por um, eu ia buscando novos textos, que me possibilitassem não só uma aula mais prazerosa, mas também que minimizassem as dificuldades de meus alunos com os conteúdos, com a leitura e com escrita. E o que meu aluno estava fazendo? Quando eu, depois de uma semana, perguntava: “Vocês leram o texto?”. Meia dúzia deles afirmava que sim. O restante sempre arrumava uma desculpa. Um deles me disse: “Professora, não vim na última aula e não sabia que era pra ler esse texto”. Como se isso justificasse a não leitura. Será que ele não sabe que aluno, quando falta à aula, deve recorrer ao colega e pegar com ele o que foi ministrado naquela aula e colocar assim em dia suas atividades? Será que o professor pode ter esse total descompromisso com a sala de aula?

Um outro disse: “Professora, num tive tempo” e continuou se desculpando com afirmações vazias de que trabalha o dia todo e “patati patatá”. E eu, em tom de brincadeira, mas tentando fazê-lo compreender que tempo a gente arruma, perguntei: “O que você faz da meia noite às seis?”. Ele, simplesmente, sem querer entender o que eu dizia, respondeu: “Durmo!” E eu, insistente, mas educada, retruquei: “Então, durma menos e estude mais. Tire um tempo para estudar. Nós fazemos nosso tempo quando sentimos que temos necessidade dele”.

Será que esses alunos não sabem que:

O professor tem a obrigação ética e profissional (para isso inclusive é formado, contratado e constituído como professor) de ensinar aos alunos, o que supõe maior convívio com o saber, com

a razão. A ele cabe a produção e a seleção do saber existente em função dos problemas que a prática [...] apresenta, a definição dos conceitos com os quais irá trabalhar, dos métodos de investigação e de ensino, dos programas, da seqüência dos conteúdos, do processo de avaliação.

O aluno, por sua vez, é alguém que está iniciando seus passos nos caminhos do saber. Embora não seja um neófito por completo, no nível em que a investigação e a reflexão se impõem na universidade, ele não deixa de ser um iniciante, alguém que precisa de orientação firme e segura do ponto de vista da razão. Essa situação confere ao aluno o direito a um ensino realmente universitário, a uma aula de qualidade, a uma formação rigorosa sob todos os pontos de vista e lhe impõe o dever do estudo, da busca, da interrogação; ao professor confere o direito e o dever do ensino. (COÊLHO, 1999, p.89).

Meus olhos perderam o brilho também por isso, porque, por mais que eu tenha discutido com eles as funções do professor e do aluno no ensino superior, parece que eles ou não se dão conta dessa função que cabe a eles ou simplesmente não “estão nem aí” para isso. Continuam dormindo.

Nesse sentido, fazendo um jogo com as palavras, o que proponho é muito simples: Acordar! Se alguns alunos não conseguem abrir os olhos sozinhos, cabe a nós, professores-educadores, e a todos os envolvidos com a educação superior, uma tomada de atitude urgente. Ou eles acordam ou, vou ser bem radical, sejam expulsos da sala de aula. O que não pode é meia dúzia de alunos descompromissados comprometerem a aprendizagem de toda uma turma. Nem torrarem a paciência do professor já tão desgastado, embora apaixonado, pelo esforço com que conduz sua profissão. Se um desses alunos for convidado a se retirar da sala, ou até mesmo, se for o caso, da faculdade,

---

creio eu, os demais pensarão antes de agirem assim de forma descompromissada e desrespeitosa.

Minha esperança foi, sim, posta à prova e quase sucumbiu às atitudes de alguns alunos numa e noutra sala, mas eu acordei a tempo de perceber que eu deveria soltar o anzol que me fisgara e mergulhar mais fundo em busca de companhia e de novos rumos. Foi o que fiz. Meu coração deu pulos de alegria ao lembrar que a maioria de meus alunos tem um carinho todo especial por mim e eu por eles. Pulou de felicidade ao lembrar as diferentes vezes em que um ou outro aluno chegou para mim e disse: “Professora, volta pra nossa turma”; “Professora, você nunca mais vai dar aulas pra nós?!” ou então: “Professora, agora sim tô compreendendo este conteúdo”.

Meu coração deu saltos de alegria incontida quando se lembrou ainda de duas circunstâncias que considero especiais. Primeira, do olhar de uma aluna, no final do ano de 2006, ao dizer para mim: “Professora, obrigada por ter acreditado em mim, por ter me incentivado a escrever. Eu nunca pensei que eu fosse capaz e hoje eu vejo o quanto meu texto melhorou”. Segunda, do beijo de uma aluna<sup>3</sup>, quando eu disse que os equívocos que ela cometera no texto não representavam quase nada diante do avanço que ela estava apresentando.

Minha esperança foi posta à prova, sim, mas não sucumbiu! Quando me vi mergulhada neste novo rio cheio de peixes de todas as cores, nem olhei mais os anzóis que quase me fisgaram. Meus olhos agora visualizavam a imagem de outros alunos em outras salas de aula. E é, também, por esses alunos, que estou aqui preparando minhas aulas em pleno domingo de sol. Sei que não estou perdendo meu tempo. Pelo contrário, se não concordo com esse tipo de “educação”, devo tomar algumas atitudes, afinal, não sou peixe ornamental... Estou acostumada com corredeiras e vazantes... Portanto, não será um anzolzinho à toa que me tirará deste rio e nem tirará o gosto pelo nado. Neste momento, já nasce em mim um desejo...

---

<sup>3</sup> Já relatei esse fato no artigo “Ressignificação da leitura, do leitor e do texto no contexto da sala de aula”, publicado pela Revista Norteamentos em Sinop, MT, 2008.

---

## DESEJO – pensando o futuro

Não sei como as pessoas conseguem viver, trabalhar, sem estarem apaixonadas. Eu não consigo. Em qualquer direção, é a paixão que me move. Preciso estar entusiasmada<sup>4</sup> com o que faço, senão desisto. E, se é verdade, como Freud preconizou, que “o sujeito constrói o objeto do seu amor”, preciso “construir” a sala de aula que eu desejo, incentivando os acadêmicos a adquirirem já um novo perfil. E já estou providenciando isso. Uma de minhas atitudes é a escritura deste artigo. Desejo que meu aluno leia-o sem precisar que eu “force” a leitura, levando o texto para a sala de aula, mas, se for necessário, assim o farei. A outra, irei escrever uma palestra para o início do ano de 2010: “O perfil do aluno universitário”. Quero receber os novos alunos dialogando com eles sobre o papel deles na universidade.

Escrevi, no início deste artigo, que não estava escrevendo para meus colegas, professores, mas também sei que eles, muitos deles, peixes como eu, lerão este texto e é, pois, para eles, este desejo: Sei bem que, sozinhos, o nado se torna difícil: às vezes encontramos águas turbulentas e é necessário ficar em cardume para conseguir atravessá-las; às vezes a fome é tanta que podemos nos enganar, peixe que somos, e nos deixar fisgar por um anzol de um pescador desajuizado. Às vezes encontramos peixes maiores e, se não ficarmos juntinhos, em cardume, corremos o risco de sermos devorados... Sei bem, caros colegas professores, os riscos que corremos, por isso, o meu desejo é que todos nós, juntos, possamos dizer “Chega!”.

Chega de aceitar trabalhos copiados ou de, simplesmente, permitir que o aluno o refaça. Plágio é crime. Permitir que o aluno refizesse o trabalho até pode parecer que é uma forma de educá-lo. Mas não o é. Talvez o seja para alguns, mas não será para muitos. Segundo Werneck (1997, p.17), “a construção do saber, o aprender a aprender e o aprender a ser fazem parte de um processo onde o aluno é ativo, o professor é animador, a avaliação ocorre em processo e o cidadão é construído na vivência com

---

<sup>4</sup> A palavra entusiasmo tem origem grega: entusiasmo (Em – dentro; Thusi – Deus; Asmo – ar dentro) e significa: “Sopro divino movimentando dentro de mim”. É acreditar no sentido da possibilidade: fé é o que fundamenta, é o que tem fundamento.



liberdade e responsabilidade". É necessário que o aluno perceba "o crime" que cometeu e seja "punido" por ele. Do contrário, continuaremos com nossa fábrica de alunos-papagaios que só sabem copiar o que outros fizeram. Eu tenho dito aos meus alunos que, numa faculdade, o aluno deve ser "cricri", isto é, crítico e criativo. Competência crítica e criativa se cria, não pode ser vista como dom. Entretanto, como criar essas competências copiando textos de outros?

Afirma Werneck, em "Tornei-me pessoa" (1997, p.65), que "nessas sociedades de terceira onda<sup>5</sup>, onde a criatividade é mais necessária, a educação personalizadora é a mais adequada, porque permite ao educador facilitar o crescimento do aluno. Não mais são estabelecidos os caminhos a serem percorridos, mas será o aluno que abrirá as próprias estradas, construindo-as com a sua criatividade". Como o aluno conseguirá abrir as próprias estradas se se aceita trabalhos copiados, "colas"; se se perdoa o desrespeito dele com os colegas e com os próprios professores? Será que alguém que não conhece (ou não valoriza) palavras como ética, cidadania, dever será capaz de construir sua própria estrada? Não estaríamos nós, professores, andando na contramão dessa estrada?

Para Werneck (1997, p.66), nessas sociedades de terceira onda, é necessário estabelecer parcerias. Diz ele: "o elemento personalizador entra em cheio nesse processo, porque estabelece a parceria maior entre educador e educando, criando em sala de aula uma equipe em parceria, uma célula de produção". Será possível estabelecer parcerias em sala de aula com um grupo de alunos arruaceiros, descompromissados? Será que ainda continuaremos vestindo nossos uniformes de super heróis e cuidando desses alunos como se eles fossem apenas vítimas de uma sociedade desumana e cruel? E nós, professores? Quem olhará para nossos dramas pessoais? Para as nossas noites em claro corrigindo provas, elaborando aulas, estudando? Com isso, não estou afirmando que devemos maltratar alunos, ir para

<sup>5</sup> Hamilton Werneck, no capítulo 14 – Reconstruindo o equilíbrio dos lados do cérebro – enfatiza, retomando Alvin Toffler, que, para uma educação substancial, é necessário perceber em que paradigma a sociedade está organizada. Diz ele que uma sociedade de primeira onda está voltada para o ato de sobreviver – plantar, colher – trabalha para poder continuar viva. Uma sociedade de segunda onda é a do fazer, das fábricas, da transformação, onde perpetua o paradigma mecanicista-dominador. A de terceira onda é própria da sociedade do lazer, da computação, onde os processos mecânicos são executados por robôs, cabendo ao ser humano a criatividade.

a sala de aula com aquele olhar carregado, rancoroso. Pelo contrário, mas é preciso lembrar que amar também exige crítica. Perdoar não significa dizer “eu perdoo”; o papel do educador não é o de um deus. Não temos de perdoar. Podemos compreender sim, mas aceitar os transtornos que vim discutindo é contribuir, a meu ver, para maiores irregularidades vida afora.

Nessa perspectiva, entendo que “bronca” também não resolve a questão. Portanto, chega de “dar bronca”! Às vezes passamos toda uma aula pedindo silêncio e nada! O barulho, a algazarra, o alarido sem sentido continua. Penso naquele aluno, peixe como nós, querendo nadar e não conseguindo porque encontra um pescador engraçadinho que não sabe (ou não se importa) que, em época de piracema, não se pode pescar e, ainda assim, fica ali jogando o anzol, tentando iscar o peixinho desavisado com a piadinha fora de hora, com os casos do fim de semana ou com um pente e uma fitinha roxa para “arrumar” o cabelo da colega ou, ainda, com um *gloss* e um espelho para chamar a atenção para si. Sejam “policiais” firmes: Quer pescar? Que pesque na época certa! E que não jogue a rede a torto e a direito.

Chega de ler textos com os alunos em sala de aula! A aula deve ser preparada em casa e nós a preparamos. Se nós cumprimos nosso papel, por que eles não cumprem o deles? É certo que, como afirma Perrenoud, numa sociedade em crise, a educação é um exercício de “equilibrista”, mas não podemos nos colocar em corda tão bamba e muito menos nos fazer de missionários e “catequizar” os alunos. Portanto, chega também de dar “resumos”, “questionários” para os alunos estudarem para a prova. Resumir e interrogar o texto é papel deles. Não nosso! Nós já fizemos isso quando preparamos as nossas aulas. Portanto, passar nossos eslaides para os alunos é passar o resumo de todos os textos que tivemos de ler para fazer tais eslaides. Esclarece May (1999, p.101) que “um modo de defender-se contra os abusos de alguém é não realizar coisa alguma de que a outra pessoa consiga apossar-se”. Precisamos criar, “forçar”, se for o caso, situações que facilitem verdadeiras aprendizagens, tomadas de consciência, construção de valores, de uma identidade moral e cívica (PERRENOUD, 2000, p.142).

Chega de “levar desaforo pra casa”! Aluno “sem educação”, desrespeitoso deve ser punido. E, para isso, devemos falar com ele sobre a falta de respeito que ele cometeu e, se não resolver, encaminhá-lo para a autoridade competente. Nunca “bater boca” com ele, mas jamais admitir o desrespeito, porque, de acordo com Werneck (1997, p.76), “a escola não é só um lugar para se ensinar, mas, sobretudo, para se educar, para se socializar a pessoa”, afinal,

[...] as escolas tem a necessidade de estabelecer algumas normas de convivência entre seus membros, sejam educadores ou educandos. A isto podemos chamar de limites, ou seja, espaços físicos e morais de dispersão das pessoas enquanto participantes de um conjunto humano. A personalização não significa fazer o que o aluno deseja, quando deseja, mas fazer quando o coletivo permite e saber conjugar seus interesses com os interesses comuns. (WERNECK, 1997, p.28).

E se existe a necessidade de se criar algumas normas de convivência entre educador e educando, é porque são essas normas que possibilitarão “construir a liberdade com responsabilidade”. Entretanto, é necessário perceber que “é a formação para a cidadania que imprime no educando a marca de um ser consciente, participativo e muito menos vulnerável no século futuro, onde em cada espaço menor de tempo ele será levado a tomar decisões vitais” (1997, p.29).

Nesse sentido, é preciso perceber também que um aluno que não tem um perfil de universitário e que não quer construí-lo prejudica o trabalho da equipe e, em sendo assim, é preciso que ele perceba a necessidade de respeitar o bem comum. E isso se chama normalização, e não “domesticação”, como pode parecer.

Educar é comprometer-se com o educando, sobretudo com aqueles que desejam aprender, proporcionando todas as oportunidades para a aprendizagem e para a dominação de situações cada vez mais complexas. Educar não se reduz, como afirma Werneck

(1997, p.20), a “dar show de sabedoria ante as platéias. Ser personalizador é considerar a pessoa de quem se educa, tratá-la como gente, com deveres e direitos [...]”. Portanto, chega de “doação” de conhecimento, chega de concessões, chega de tolerância. Como bem escreveu Morin (2000, p. 102), “a tolerância vale para as ideias, não para os insultos, agressões ou atos homicidas.” Chega de insensatez! É necessário perceber que:

Educar para compreender a matemática ou uma disciplina determinada é uma coisa; educar para a compreensão humana é outra. Nela encontra-se a missão propriamente espiritual da educação: ensinar a compreensão entre as pessoas como condição e garantia da solidariedade intelectual e moral da humanidade. (MORIN, 2000, p.93).

Ora, como educar para a compreensão humana se não há colaboração, espaço para o diálogo, para a discussão? Morin explica que, para o desenvolvimento da compreensão, é necessário uma “reforma planetária das mentalidades” e que esta é a tarefa da educação do futuro, a qual “deve-se voltar para as incertezas ligadas ao conhecimento”<sup>6</sup>. Para tanto, a

[...] a sala de aula deve ser um local de aprendizagem do debate argumentado, das regras necessárias à discussão, da tomada de consciência das necessidades e dos procedimentos de compreensão do pensamento do outro, da escuta e do respeito às vozes minoritárias e marginalizadas. Por isso, a aprendizagem da compreensão deve desempenhar um papel capital no aprendizado democrático. (MORIN, 2000, p.112-113).

<sup>6</sup> Para mais esclarecimentos a esse respeito, sugiro a leitura dos capítulos III, IV e V do livro de Morin: *Os sete saberes necessários à educação do futuro* (2000) e, ainda, *Pedagogia da Terra*, de Moacir Gadotti (2000).

Uma educação humanizadora, voltada para a reforma planetária, implica “noção ética: o que deve ser realizado por todos e em cada um”. Por isso, a necessidade de fazer o aluno racionalizar seu estar numa faculdade, no mundo, mas “a verdadeira racionalidade não é apenas teórica, apenas crítica, mas também autocrítica” (MORIN, 2000, p. 24), porque

é necessário aprender a “estar aqui” no planeta. Aprender a estar aqui significa: aprender a viver, a dividir, a comunicar, a comungar [...] Precisamos doravante aprender a ser, viver, dividir e comunicar como humanos do planeta Terra, não mais somente pertencer a uma cultura, mas também ser terrenos. Devemos nos dedicar não só a dominar, mas a condicionar, melhorar, compreender. (MORIN, 2000, p.76).

Nessa perspectiva, a sala de aula numa faculdade surge como espaço do pensar e do fazer, do debate e da crítica da produção social, do confronto de ideias, das interrogações e da busca de alternativas para o mundo da produção e para a existência social e individual (COELHO, 1999).

### Considerações finais

Ser professor no ensino superior é um desafio, dadas as dificuldades que apresentei neste artigo. Entretanto, apesar dos conflitos, devo dizer que é extremamente prazeroso mergulhar neste rio e encontrar aqueles peixinhos de olhos curiosos e ver que a curiosidade dos olhos deles ganha novo brilho quando descobrem que eles podem nadar e, em segurança, descobrir nas águas, às vezes não tão claras e límpidas, o quanto o nado é gratificante.

Como eu tenho consciência de que “nenhum de nós escapa aos conflitos, de vez em quando, mas isto é diferente de ser compulsivamente impelido pelas emoções” (MAY, 1999, p.93), vou continuar tentando encontrar novas formas de me encantar novamente pela educação. Se o artigo que escrevi “Será que o rei continua nu”, em que eu abordo a

necessidade de o aluno vestir realmente a roupa de universitário para não sair depois por aí nu de conhecimento e culpando os professores pelo seu fracasso profissional, não valeu para que alguns alunos “se vestissem” de acordo com a educação no ensino superior... Se a página que criei na internet<sup>7</sup> não os motivou... Se adicionar os alunos no meu espaço no orkut como uma forma de manter com eles um laço de afeto, que lhes possibilitasse se interessarem mais pelos estudos<sup>8</sup>... Se eles não perceberam que todas as minhas aulas são preparadas com responsabilidade... Se eles não perceberam que não fico lendo textos ou “colando” o que tento discutir para eles... Se eles também não perceberam a minha assiduidade... Se eles ainda não perceberam o respeito com que eu lido com cada um deles... Creio que é hora de mudar! E a mudança exige agora “pulso firme”.

Não desistirei da sala de aula nem desses alunos. Continuarei buscando estratégias de ensino-aprendizagem que possam subsidiar, de fato, o conhecimento deles e despertar neles a responsabilidade e o desejo pelo aprender.

O que quero dizer é que “tornar-se pessoa” é um empreendimento interior, pode até começar por fora, com a educação, por exemplo, e eu continuarei fazendo as minhas tentativas, mas se não for sentido por dentro, não terá efeito no ser. É necessária a autoconsciência. É necessária uma reorganização íntima. Cabe, portanto, a eles, aos alunos, perceberem-se como pessoa. Escreve May que

o homem deve fazer suas opções como indivíduo, pois a individualidade é uma das facetas da autoconsciência [...] tal consciência é sempre um ato singular – nunca sei exatamente como você vê a si mesmo e você nunca sabe exatamente como eu me relaciono comigo próprio. [...] precisamos encontrar em nós mesmos a força para permanecer como indivíduos neste nosso santuário íntimo. E isto significa que, uma vez que não nos fundimos automaticamente como nossos semelhantes, precisamos aprender a amar-nos uns aos outros por nossa própria decisão. (1999, p. 78).

O passo fundamental para a conquista da liberdade interior é “optar por si mesmo”. E é isso que eu desejo: que eles reconheçam-se como alunos do/no ensino superior, que consigam transpor a ponte entre o senso comum e o conhecimento científico, mas que essa travessia seja na base do estudo verdadeiro. Que eles se vejam como peixes, mas jamais sejam peixes em aquários ou que se deixem fisgar por anzóis enferrujados ou por pescadores em época de piracema. Ainda é tempo!

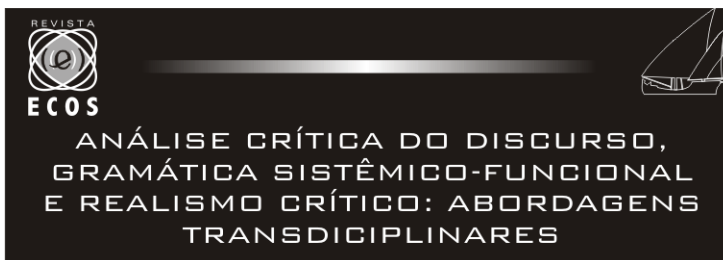
### Referências Bibliográficas

- BUENO, Moisés José. *Diálogos e conflitos: professor/aluno no ensino superior*. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos908/dialogos-e-conflitos/dialogos-e-conflitos.shtml>>. Acesso em: 03.fev.2009.
- COÊLHO, Ildeu Moreira. *Realidade e utopia na construção da universidade*. 2.ed. Goiânia: Ed. da UFG, 1999.
- COSTA, Ileana Cristina Pavelski. *As concepções dos alunos do ensino superior sobre o processo de ensino e aprendizagem*. Disponível em: <[http://www.biblioteca.pucpr.br/tede//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=365](http://www.biblioteca.pucpr.br/tede//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=365)>. Acesso em: 12. jan.2009.
- GADOTTI, Moacir. *Pedagogia da Terra*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Tereza B. Carvalho da Fonseca. 42. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MAY, Rollo. *O homem à procura de si mesmo*. Tradução de Áurea Brito Weissenberg. 25. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1999.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- PERRENOUD, Philippe. *10 novas competências para ensinar*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- WERNECK, Hamilton. *Tornei-me pessoa – as cicatrizes fazem parte do passado*. Petrópolis- RJ: Vozes, 1997.

Aceito em: 03.06.2010







Solange Maria de Barros<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste trabalho discuto algumas abordagens transdisciplinares para a análise crítica do discurso, destacando aspectos da gramática sistêmico-funcional e do realismo crítico. Essas teorias são relevantes para os analistas críticos do discurso que desejam remover não somente o véu ideológico das estruturas sociais do poder, opressão e dominação, mas também agir nas práticas sociais, com objetivo de transformação. Ao discutir essas abordagens, sugiro também o uso de narrativas de histórias de vida.

**Palavras-chave:** análise crítica do discurso; gramática sistêmico-funcional; realismo crítico.

**Abstract:** In this paper I discuss some transdisciplinary approaches for Critical Discourse Analysis, pointing out aspects of Systemic-Functional Grammar and Critical Realism. These theories are relevant for critical discourse analysts that wish to remove not only the ideological veil of the social structures of power, oppression and domination, but also to act in the social practices in order to change them. Discussing these approaches, I also suggest the use of narratives of life histories.

**Keywords:** critical discourse analysis, systemic-functional grammar, critical realism

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Letras da UNEMAT, campus universitário de Cáceres. Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. E-mail: solbip@yahoo.com.br

## Introdução

Já é consenso entre os analistas críticos do discurso a necessidade de entender a linguagem como *prática social* (FAIRCLOUGH, 1989, 2001, 2003; KRESS, 1990; VAN DIJK, 1993), entre outros. A linguagem contribui para a “produção, manutenção e mudança nas relações sociais de poder”, bem como “amplia a consciência de como ela contribui para a dominação de umas pessoas sobre outras, já que a consciência é o primeiro passo para a emancipação” (FAIRCLOUGH, 1989, p.1). Para os analistas críticos do discurso, a linguagem não é algo puramente individual; ao contrário, é carregada de sentidos, a ela subjaz uma ideologia. A linguagem como prática social implica, conforme Fairclough (2003, p.94), questões de ordem econômica, política, cultural e ideológica.

Os estudiosos críticos do discurso consideram algumas abordagens de análise de textos (orais e escritos) necessárias para garantir uma dimensão mais crítica na pesquisa social. De acordo com Fairclough (2003), a abordagem da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1994) contribui para a análise linguística dos textos. Outros analistas críticos do discurso têm se utilizado de estudos da *pragmática* para análise dos atos de fala (CHILTON, 1985; VAN DIJK, 1988) e de relatos de histórias de vida (PAPA, 2005, 2007, 2008), sendo esta considerada como uma rica ferramenta para uma melhor compreensão dos níveis micro e macrossocial. Há, ainda, os estudos da etnografia (CHOULIARAKI, 1995; RESENDE, 2008) e uma versão de análise crítica baseada na *crítica explanatória*, desenvolvida por Bhaskar (1986), e considerada por Chouliaraki e Fairclough (1999) e Fairclough (2003) como uma forma de linguagem crítica, visando à emancipação social. Conforme nos assegura Kress (1990), os analistas críticos do discurso buscam não apenas desvelar o modo como as práticas linguístico-discursivas imbricam nas estruturas sociopolíticas de poder e dominação, mas, principalmente, operar mudanças nessas mesmas práticas e estruturas sociais.

Neste artigo, apresento reflexões transdisciplinares para a Análise Crítica do Discurso (ACD), ressaltando aspectos da Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) e do

Realismo Crítico (RC), considerados de suma importância para os analistas críticos que desejam não apenas remover o véu ideológico das estruturas sociais de poder, opressão e dominação, mas também agir nas práticas sociais, de modo a transformá-las. Ao discutir os aspectos transdisciplinares para a ACD, teço algumas considerações sobre a utilização dos relatos de histórias de vida.

### **Análise Crítica do Discurso e Gramática Sistêmico-Funcional**

A linguagem é elemento básico na vida social, sendo, portanto, parte da sociedade. A linguagem como processo social deve, necessariamente, envolver o discurso, pois, segundo Fairclough (1989, p.25),

envolve condições sociais, que podem ser especificadas como condições sociais de produção e condições sociais de interpretações. Além disso, essas condições sociais se relacionam com três diferentes 'níveis' de organização social: o nível da situação social, ou o meio social imediato, no qual o discurso ocorre; o nível da instituição social, que constitui uma matriz mais ampla para o discurso; e o nível da sociedade como um todo. (tradução minha).

De acordo com Fairclough (2001, p.82), "discurso é uma prática, não de representação do mundo, mas de significação no mundo, constituindo e construindo o mundo em significado". O discurso contribui para a construção de *identidades sociais*, "relações sociais entre as pessoas" e "sistemas de conhecimento e crença" (FAIRCLOUGH, 2003, p.91).

Do ponto de vista metodológico, alguns aspectos do discurso são relevantes para a análise de textos. Ou seja, o discurso é visto sob estas três dimensões, conforme (FAIRCLOUGH, 1989, 2001):

- (i) *Texto* - descrição dos aspectos relevantes da estrutura textual (oral ou escrito);

(ii) *Prática discursiva* - interpretação do texto, incluindo a produção, distribuição e consumo (leitura e interpretação);

(iii) *Prática social* - explanação da relação dos processos discursivos e sociais. Fazer uma análise crítica do discurso implica, portanto, considerar esses três níveis tridimensionais. A seguir, explicitarei cada um deles.

No primeiro nível – o *Textual* -, o analista deve considerar a GSF, uma vez que essa abordagem propõe a descrição minuciosa e sistemática dos padrões linguísticos. A análise do texto (oral ou escrito) é vista sob a perspectiva sociosemiótica, na qual os significados são entendidos a partir de escolhas linguísticas, estruturalmente organizadas (HALLIDAY, 1994). As escolhas que o falante/escritor faz, segundo Halliday (1994), operam em todos os níveis do discurso: lexical, sintático, modal e é por meio delas que se pode perceber o nível de expressividade presente numa determinada situação comunicativa. O léxico utilizado num texto carrega traços da identidade do falante/escritor, uma vez que as escolhas feitas por ele podem estar transparentes ou não, precisando, portanto, ser desveladas. A análise linguística permite, dessa forma, interpretar os significados presentes nos textos.

No segundo nível – *prática discursiva* –, o analista considera a interpretação do texto, ou seja, questões inerentes à produção, à distribuição e ao consumo (leitura e interpretação). Nesse nível de análise, os aspectos intertextuais e interdiscursivos presentes no texto devem ser avaliados. Fairclough (2001, p.115) explica que a *prática discursiva* deve combinar *microanálise* e *macroanálise*. Conforme o autor, é a natureza da *prática social* que determina a prática discursiva.

No terceiro nível – *prática social* –, o analista procura pela explicação macrossocial da prática discursiva. Nesse nível de análise, busca-se compreender como as estruturas sociais moldam os textos e como eles as refletem. A análise da *prática social* traz à tona os efeitos ideológicos e políticos presentes nos textos. Fairclough (2001) assegura que ao sermos capazes de identificar a natureza da prática social,

seremos capazes de explicar os seus efeitos sobre a prática social.

A ACD tem procurado expandir seu modelo de análise, na relação entre os níveis textual e social. Ela tem apresentado, por exemplo, princípios metodológicos que podem contribuir para o aprimoramento da análise de textos orais e escritos. A ênfase na *análise interdiscursiva* de textos (em termos de hibridade de gêneros, discursos e estilos) é uma tentativa, por exemplo, de suprir o espaço existente entre texto e contexto, isto é, entre linguagem e contexto social.

Nessa perspectiva, é relevante para o analista de discurso crítico se utilizar da GSF, a fim de se investigar melhor a linguagem do ponto de vista micro e macrossociais. A ACD e a GSF podem proporcionar ao analista crítico do discurso uma visão mais holística do contexto social investigado, estreitando cada vez mais o elo entre o texto e o contexto, entre o social e o linguístico. A convergência dessas duas concepções teórico-analíticas é uma forma dialética de olhar a linguagem sob vários prismas. Trata-se de diferentes modos de enxergar e sentir a realidade e o mundo, para compreender melhor os mecanismos sociais de dominação e resistência ou de emancipação e transformação social.

### **Análise Crítica do Discurso e Realismo Crítico**

Para os analistas de discurso (cf. CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999), o termo Realismo Crítico<sup>2</sup> surge pela primeira vez para explicar a organização da vida social como um sistema aberto. Esses autores (1999), em consonância com Bhaskar (1986, 1998), entendem que há várias dimensões da vida social, incluindo os aspectos físico, químico, biológico, econômico, social, psicológico e

---

<sup>2</sup> O Realismo Crítico refere-se à ideia de que existe uma realidade exterior, independente das concepções que se tenha dela. Bhaskar (1998) distingue não apenas o mundo e a nossa experiência, mas a sua estratificação ontológica  $\frac{3}{4}$  a questão do Ser, representado pelos três domínios da realidade: o *Real*, o *Realizável* e o *Empírico*. O domínio do *Real* pode ser entendido como tudo que existe na natureza, sejam eles objetos naturais (estruturas atômicas e estruturas químicas), sejam sociais (idéias, relações sociais, modos de produção etc.). O domínio do *Realizável* consiste em eventos ou atividades que são realizadas e, portanto, geram efeitos de poder, podendo ser observáveis ou não. O domínio do *Empírico* é entendido como o domínio da experiência. Se tomarmos o exemplo de qualquer trabalhador, seja ele professor, seja médico etc., sua capacidade física e mental se concentra no domínio do *Real*, enquanto seu trabalho como atividade que gera efeito de poder, se concentra no domínio do *Realizável*.

linguístico e que estes possuem estruturas distintas, com efeitos gerativos nos eventos, por meio de mecanismos particulares. Inspirados no Realismo Crítico, Chouliaraki e Fairclough (1999) conseguiram organizar um modelo analítico que possibilitasse identificar problemas sociais, materializados em textos orais ou escritos. Essa abertura de possibilidades transdisciplinares fez com que a ADC ganhasse cada vez mais espaço na ciência social crítica, permitindo aos analistas de discurso uma compreensão cada vez mais ampliada da vida social, principalmente em relação aos elementos micro e macrosociais.

Chouliaraki e Fairclough (1999), em conformidade com Bhaskar (1986, 1998), entendem que as pesquisas em ADC devem estar voltadas para problemas práticos da vida social, vislumbrando, assim, uma *crítica explanatória* (BHASKAR, 1986, 1998, 2002), construída com base nas descobertas dos problemas sociais, oriundos das práticas sociais, e, a partir delas, buscar soluções para a sua superação. E para alcançar o potencial explanatório, o ponto de partida é a análise de como os significados são construídos na prática social. Para tanto, Fairclough (1989, 2003) propõe uma abordagem de análise de discurso que pode contribuir para o crescimento da pesquisa social crítica, uma vez que a ADC enfatiza a relação dialética entre o discurso e outros elementos das práticas sociais (outras formas de *semioses*: linguagem corporal, imagens visuais etc).

O modelo de análise proposto por Chouliaraki e Fairclough (1999), baseado na *crítica explanatória* de Bhaskar (1986, 1998, 2002), sugere cinco estágios:

- 1) Identificação do problema;
- 2) Obstáculos a serem enfrentados;
- 3) Função do problema na prática;
- 4) Possíveis maneiras de superar os obstáculos;
- 5) Reflexão da análise.

No primeiro estágio, conforme nos asseguram Chouliaraki e Fairclough (1999), o analista crítico do discurso deve *identificar o problema* que pode estar em alguma parte da vida social (ex. educação, política, economia etc).

No segundo estágio, o analista crítico do discurso deve reconhecer os possíveis *obstáculos a serem enfrentados*. Precisa fazer uma análise denominada por Chouliaraki e Fairclough (1999) de *análise de conjuntura*. Conforme os autores, a *conjuntura* a que eles se referem representa um trajeto particular de uma rede de práticas que constituem as estruturas sociais. Ao proceder à *análise de conjuntura*, o analista crítico de discurso deve atentar para a *análise de uma prática em particular* ou *práticas sociais*. Chouliaraki e Fairclough (1999) identificam 04 (quatro) momentos da prática social: *atividade material; relações sociais; fenômenos mentais e discurso*.

Um aspecto relevante destacado por Chouliaraki e Fairclough (1999) para a pesquisa analítica do discurso é o trabalho conjunto com outros métodos científicos sociais, particularmente a etnografia. Segundo os autores, a etnografia requer a presença do pesquisador por um período de tempo, no contexto da prática social, assegurando, portanto, um conhecimento que pode ir além do texto.

No terceiro estágio, o analista crítico do discurso procura olhar a *função do problema na prática*. Chouliaraki e Fairclough (1999) ressaltam a necessidade de que seja considerado o “se” e o “como” o aspecto problemático do discurso tem uma função particular dentro da prática social. Significa dizer que o analista deve se concentrar em apenas um aspecto da análise, acima dos obstáculos, para conseguir abordar o problema. Significa também mudar do “é” para “deve”, ou seja, passar da fase da *explicação* da prática que conduz ao problema para a fase da *avaliação* da prática, em termos de resultados.

No quarto estágio, o analista crítico do discurso procura as *possíveis maneiras de superar os obstáculos*. Deve-se também mudar do “é” para “deve”, isto é, se as práticas estiverem problemáticas ou danificadas, o analista tem que procurar transformá-las. O analista crítico do discurso deve, portanto, investigar os efeitos reprodutivos das práticas.

No quinto e último estágio, o analista crítico do discurso deve fazer uma *reflexão da análise*, isto é, manter-se como um pesquisador reflexivo, tendo em vista ser a pesquisa social uma pesquisa crítica. Nesse sentido, a reflexão feita pelo

analista crítico do discurso deve levar em consideração se o que está sendo realizado é de fato uma pesquisa que visa a algum tipo de mudança na prática social.

### **Reflexões interdisciplinares: narrativas de histórias de vidas**

As considerações feitas por Chouliaraki e Fairclough (1999), com base no Realismo Crítico (Bhaskar, 1986, 1998, 2002), sobre o modelo de análise de *crítica explanatória* (BHASKAR, 1986, 1998, 2002), permitem uma reflexão mais profunda sobre como nós, analistas críticos do discurso, realizamos pesquisas com base na ACD. O que se tem visto nos últimos congressos da ACD são trabalhos com a preocupação de desvelar relações de poder e ideologia, mas que nada têm de *engajamento* junto aos reais problemas práticos da vida social. No meu entendimento, desvelar relações de poder, hegemonia, opressão etc deve ser apenas uma parte da análise realizada pelo pesquisador social crítico. Para alcançar um potencial crítico, como deseja Bhaskar (1986, 1998, 2002), em sua proposta de *crítica explanatória*, e corroborado por Chouliaraki e Fairclough (1999), é preciso não apenas desvelar as relações de poder, ideologia, opressão etc, mas, a partir delas, buscar soluções práticas para a sua superação.

Bhaskar (1998), ao construir seu pensamento filosófico sobre emancipação e transformação social, apresenta uma proposta para a ciência social crítica, pois, segundo ele, os mecanismos geradores dos problemas podem ser removidos. Para esse autor, a emancipação não pode ser alcançada apenas pela mudança da consciência; ao contrário, ela deve ocorrer na prática, ou seja, deve passar pela transformação dos próprios agentes ou participantes.

As contribuições das teorias sociais críticas são relevantes para a ACD. Todavia, há ainda muitos caminhos a percorrer. Nada está pronto e acabado. Reflexões frutíferas ainda estão por vir e certamente serão bem vindas. Do ponto de vista da análise de significados apresentados nos textos, alguns caminhos transdisciplinares surgem como uma tentativa de melhor compreender os níveis micro e macrossociais.



A abordagem etnográfica defendida por Chouliaraki e Fairclough (1999), bem como as narrativas de histórias de vida, contribuem para melhor ampliar a visão do pesquisador na análise de textos orais e escritos (cf. PAPA, 2005, 2007, 2008).

As narrativas de histórias de vida podem contribuir com a ACD, uma vez que fornecem pistas ao analista sobre outros significados que podem ou não estar presentes nos textos. Enquanto instrumento de coleta para gerar dados, os relatos de histórias de vida podem ser utilizados pelo analista crítico de discurso para uma compreensão mais *profunda* da estrutura social (BHASKAR, 1998, 2002).

As narrativas de histórias de vida são descrições de eventos em que são apreendidos os significados das ações dos participantes, suas crenças, valores e experiências vividas e como elas se desenvolvem. Conforme Clandinin e Connely (2004), as experiências são as histórias de vida das pessoas e consistem não apenas de fatos, mas também de valores, emoções e memórias. Nessa mesma perspectiva, Goodson e Sike (2001) argumentam também que as histórias são memórias e que todas as memórias são histórias. Ou seja, quando falamos sobre nós mesmos, estamos nos referindo à nossa identidade, sentimentos, imagens e os relatos revelam o modo como experienciamos o mundo. Contudo, nem sempre o pesquisador consegue captar toda a história de vida dos sujeitos, participantes da pesquisa. Quase sempre há um *ocultamento* de experiências tristes que foram por eles vivenciadas. Nesse caso, os elementos discursivos que poderiam ser cruciais para a análise deixam de ser revelados e o analista acaba não conseguindo capturar outros discursos da vida desses sujeitos.

Sob a ótica da ACD e do RC, alguns estudos<sup>3</sup> vêm sendo feitos desde 2006, na Escola Estadual 'Meninos do Futuro', localizada no Centro Sócio-Educativo do Complexo Pomeri<sup>4</sup>, na cidade de Cuiabá/MT (cf. PAPA, 2007, 2008, 2009). Os professores da escola participam de grupos de estudos, nos quais são oportunizados momentos de

<sup>3</sup> O projeto desenvolvido na escola tem como título: *Formação Contínua do Professor de Línguas: (Re) Construção da Prática Pedagógica*.

<sup>4</sup> A Escola *Meninos do Futuro* está localizada no Centro Sócio-Educativo do Complexo Pomeri e atende crianças e adolescentes egressos de medidas socioeducativas, sob guarda judicial e em situação de risco.

discussões e reflexões sobre temas concernentes à emancipação e à transformação social.

A experiência realizada com os professores dessa escola, particularmente, com a professora Keila (nome fictício), tem mostrado resultados significativos do ponto de vista de mudança das práticas sociais.

Foram realizadas gravações de entrevistas<sup>5</sup> com a professora e anotações de suas histórias de vida. Keila não autorizou que suas histórias de vida fossem gravadas. Elas foram registradas, etnograficamente, como anotações de campo. É importante ressaltar que as narrativas de vida de Keila serviram apenas como um instrumento para gerar dados, contribuindo, positivamente, para ampliar a minha visão enquanto analista crítica do discurso, a fim de obter uma melhor compreensão do contexto macrossocial, no momento da análise das entrevistas.

Keila trabalha na escola desde 2003. É professora de espanhol. Diz nunca ter trabalhado com adolescentes e jovens em situação de risco. É a sua primeira experiência com essa clientela estudantil. Ao relatar-me suas histórias de vida, ela menciona a sua família. Diz não ter conhecido sua mãe biológica. Fora criada pelo pai biológico e sua madrasta desde tenra idade. Por não ter tido uma filha mulher, sua madrasta adotou-a como legítima, dando-lhe todo o amor e carinho. Keila relata também que vivenciou, ainda criança, o drama da sua madrasta com o filho legítimo, ao vê-lo se envolver com drogas. Afirmo ter sofrido, juntamente com a mãe adotiva, o problema do irmão.

Em entrevista informal, Keila comenta sobre o esforço para realizar o 1º Seminário de Literatura<sup>6</sup> na escola, no ano de 2006:

Esse Seminário de Literatura, desde 2004 era pra acontecer [...] pra nós desenvolvermos qualquer tipo de evento...**nós temos que ter apoio...**da

<sup>5</sup> Uma versão da análise deste trabalho foi apresentada no IV GELCO (Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste), em novembro de 2008, na Universidade Federal de Mato Grosso. Foram utilizadas reflexões teóricas do Realismo Crítico sobre 'causalidade', 'poderes causais' e 'agentes causais' (cf. Revista Polifonia – IV GELCO, nº 17, p. 141-157, 2009).

<sup>6</sup> Desde 1996, os professores passaram a realizar, anualmente, Seminários com os alunos. A cada ano, novos temas são selecionados. Alunos e professores escolhem a temática e organizam o Seminário. Pais, professores e autoridades do Centro Sócio-Educativo do Pomeri são convidados a assistirem às apresentações dos alunos. Drogas foi o tema escolhidos pelos alunos, no ano de 2009.

segurança...quanto do financeiro mesmo...por que? Porque se nós quisermos a sós não temos como. [...] **nós temos que ter** autorização pros meninos levarem os livros pra ala<sup>7</sup>.

Nesse excerto, Keila mostra a dificuldade em realizar qualquer tipo de atividade na escola. Ao dizer “qualquer tipo de evento *nós temos que ter* apoio da segurança”, Keila usa alto grau de modulação “*temos que ter*”, sinalizando proibição da escola para esse tipo de evento. Percebe-se que a estrutura social do Centro Sócio-Educativo do Complexo do Pomeri, composta por chefes e subordinados “disciplinados”, impede que qualquer evento social seja realizado no ambiente escolar.

Keila comenta também sobre a decisão tomada pelo Superintendente do Centro Sócio-Educativo do Pomeri, para a realização do 1º Seminário de Literatura:

[...] tem que ter autorização...né?...por que? [...] este ano o **Cristiano<sup>8</sup> acreditou e resolveu apoiar**... a educação..ele viu a proposta ...**a proposta veio do Cristiano...nos envolvemos junto a ele...sentamos junto**....e ele falou...”se vocês acreditam eu vou apoiar.

Esse depoimento mostra de forma contundente o poder exercido pelo Superintendente Cristiano, o qual (des)autoriza qualquer atividade pedagógica na escola. Ao dizer: “o *Cristiano acreditou e resolveu apoiar*”, Keila usa processo mental *acreditar* para sinalizar uma atitude de decisão sobre a proposta de se realizar o Seminário. Percebe-se que a proposta de realização do Seminário surge a partir de Keila. É ela a responsável pela tentativa de negociação da proposta junto ao Superintendente. Enquanto detentor de poderes que lhe são atribuídos pelo Centro Sócio-Educativo do Pomeri, caberia somente ao Superintendente dar a voz de comando para autorizar a realização do Seminário.

Percebe-se que o seu engajamento não se concentra apenas no cumprimento das atividades pedagógicas que

<sup>7</sup> Possui também o significado de quarto (linguajar utilizado pelos alunos e professora).

<sup>8</sup> Nome fictício.

lhes são atribuídas. O interesse na realização de eventos como o Seminário de Literatura está intimamente ligado também às suas experiências de vida.

### **Conclusão**

Neste artigo, apresentei algumas reflexões teórico-metodológicas da ACD, ressaltando aspectos da GSF e do RC considerados relevantes para analistas críticos do discurso que desejam agir com a finalidade de transformar as estruturas sociais de poder e opressão. As considerações feitas por Chouliaraki e Fairclough (1999), com base no Realismo Crítico de Bhaskar (1989), permitiram uma reflexão mais profunda sobre como nós, analistas críticos do discurso, estamos realizando pesquisas com base na ACD.

Assim como a etnografia, as narrativas de histórias de vida podem ser também úteis para a ACD, contribuindo, significativamente, para a compreensão dos mecanismos sociais de dominação e resistência ou de emancipação e de transformação social. Argumentei que as narrativas de vida permitem que outros significados invisíveis sejam interpretados. As experiências de vida da professora Keila, por exemplo, forneceram pistas para uma análise mais profunda sobre outros significados que não puderam estar visíveis nos textos. O interesse de Keila em realizar o Seminário de Literatura na escola revelou uma postura de educadora crítica no processo de emancipação. Ao privilegiar o desenvolvimento de práticas sociais libertadoras, Keila está também contribuindo para que a sua própria prática pedagógica seja, de fato, transformadora.

Desvelar relações de poder, opressão etc deve ser apenas uma parte da análise crítica do discurso. Para alcançar um potencial crítico, como deseja Bhaskar (1986, 1998), é preciso não apenas mostrar as relações de poder e ideologia existentes, mas, a partir delas, buscar soluções práticas para a sua superação. Este trabalho é apenas o início de uma longa caminhada a percorrer nas searas da ACD e RC.

---

## Referências Bibliográficas

BHASKAR, R. *From Science to Emancipation: Alienation and the Actuality of Enlightenment*. Sage Publications: New Delhi/London, 2002.

\_\_\_\_\_. *Critical Realism: Essential Readings*. In: ARCHER, M.; BHASKAR, R.; COLLIER, A.; LAWSON, T.; NORRIE, A. *Centre For Critical Realism*. London: Routledge, 1998. p.16-47.

\_\_\_\_\_. *Scientific Realism and Human Emancipation*. London: Routledge, 1986.

CLANDININ, D.J.; CONNELLY, F.M. *Narrative Inquiry: experience and Story in Qualitative Research*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 2004.

CHILTON, P. (Org.). *Language and the Nuclear Arms Debate: Nukspeak Today*. Londres: Pinter, 1985.

CHOULIARAKI, L. Regulation and Heteroglossia in One Institucional Context. The Case of a 'Progressivist' English Classroom. 1995. Universidade de Lancaaster.

CHOULIARAKI, L.; FAIRCLOUGH, N. *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

FAIRCLOUGH, N. *Analysing discourse*. London and New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2003.

\_\_\_\_\_. *Discurso e mudança social*. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília: Editora da UnB, 2001.

\_\_\_\_\_. *Language and power*. London: Longman, 1989.

GOODSON, I.; SIKE, P. *Life History Research in Education Settings*. Buckingham – Philadelphia: Open University Press, 2001.

HALLIDAY, M. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1994.

KRESS, G. Critical Discourse Analysis. In: GRABE, W. (Org.). *Annual Review of Applied Linguistic*, v.11, p. 84-99, 1990.

PAPA, S. M. de B. I. *Prática pedagógica emancipatória: o professor reflexivo em processo de mudança: um exercício em análise crítica do discurso*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

\_\_\_\_\_. *Realismo crítico e a formação emancipatória do educador de línguas*. Texto apresentado em Conferência na

UnB - NELiS (Núcleo de Estudos de Linguagem e Sociedade), 2008a.

\_\_\_\_\_. O professor reflexivo e a sala de aula de língua estrangeira: uma análise crítica do discurso. In: MALUF - SOUSA et al. (Org.). *Fronteiras discursivas: espaços de significação entre a linguagem, a história e a cultura*. Campinas-SP: Pontes; Capes/PQI (Unicamp/Unemat), 2007. p.151-164.

\_\_\_\_\_. *O professor reflexivo em processo de mudança na sala de aula de língua estrangeira: caminhos para a (auto)emancipação e transformação social*. 2005. 209f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

RESENDE, V. M. *Análise de discurso crítica e etnografia: o movimento nacional de meninos e meninas de rua, sua crise e o protagonismo juvenil*. 2008. 330f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas – LIP, Universidade de Brasília, Brasília.

VAN DIJK, T. Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, v. 4, n. 2, p. 249-28, 1993.

VAN DIJK, T. *News as Discourse*. Hillsdale: N. J.: Erlbaum, 1988.

Aceito em: 03.06.2010

