

Тривесисті Інтерактивні

N. 9
Vol. 5, 2015
ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 9, Vol. 5, 2015

CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente – *UNESP/Araraquara*
Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Alexandre Pilati – *UnB*
Prof. Dr. Álvaro Hattner – *UNESP/São José do Rio Preto*
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – *FATEC/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires – *UNESP/Araraquara*
Profa. Ma. Cláudia Parra – *FATEC/Ribeirão Preto*
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – *UFMS/Três Lagoas*
Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – *UFTM/Uberaba*
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*
Profa. Dra. Karin Volobuef – *UNESP/Araraquara*
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – *UNESA/Rio de Janeiro*
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – *UFRRJ/Seropédica*
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – *Instituto Federal de São Paulo/Capivari*
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – *UNIP/Ribeirão Preto*
Profa. Dra. Milca Tscherne – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Me. Nicolás Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*
Profa. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

- Alexandre de Melo Andrade

PROJETO GRÁFICO

- Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 9, Vol. 5 (2015) -
São Cristóvão : UFS, 2015 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de Sergipe.
Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)



Associação Faculdade Ribeirão Preto – AFARP/UNIESP

R. Prudente de Moraes, 147 - Centro – Ribeirão Preto

Fone: (16) 3977-8000

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES



SUMÁRIO

EDITORIAL	5
<i>Autor Convidado</i>	
ENTREVISTA COM IACYR ANDERSON FREITAS	7
↳ Alexandre de Melo ANDRADE	
<i>Artigos</i>	
ALÉM DAS FRONTEIRAS: A BUSCA, A FUGA E O ENTRE-LUGAR NA LITERATURA MOÇAMBICANA BEYOND THE BORDERS: THE PURSUIT, THE ESCAPE AND THE IN-BETWEEN IN THE MOZAMBICAN LITERATURE	18
↳ Mariana Aparecida de CARVALHO - Nicolas Totti LEITE	
ALGUNS ELEMENTOS ESPACIAIS E TEMPORAIS NA TEORIA LITERÁRIA E NA OBRA O EQUIVOCRATA, DE RAUL FIKER SOME SPATIAL AND TEMPORAL ELEMENTS IN LITERARY THEORY AND IN O EQUIVOCRATA, BY RAUL FIKER	29
↳ Matheus Marques NUNES	
A NATUREZA DIURNA EM ÁLVARES DE AZEVEDO NATURE IN DAYLIGHT IN ÁLVARES DE AZEVEDO	41
↳ Alexandre de Melo ANDRADE	
"AH! UM CORVO POUSOU EM MINHA SORTE!": BREVES APROXIMAÇÕES ENTRE AUGUSTO DOS ANJOS E EDGAR ALLAN POE "AH! A RAVEN LANDED ON MY LUCK!": BRIEF SIMILARITIES BETWEEN AUGUSTO DOS ANJOS AND EDGAR ALLAN POE	54
↳ Leonardo Vicente VIVALDO	
ERA UMA VEZ... HISTÓRIAS SURDAS: (RE)DEFININDO CONCEITOS DE LITERATURA INFANTIL ONCE UPON A TIME... DEAF STORIES: (RE)DEFINING CONCEPTS OF CHILDREN'S LITERATURE	69
↳ José Marcos Rosendo de SOUZA - Maria Lúcia Pessoa SAMPAIO	
OS LUGARES DA MEMÓRIA: ESTUDO DE ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS OITOCENTISTAS A PARTIR DO PONTO DE VISTA DA ESFERA PÚBLICA BURGUESA, DA ANTROPOLOGIA E DO DISCURSO THE SPACES OF MEMORY: STUDY OF NINETEENTH-CENTURY ADVERTISEMENTS IN VIEW OF THE BOURGEOIS PUBLIC SPHERE, ANTHROPOLOGY AND DISCOURS	82
↳ Alice Meira INÁCIO	

ARTICULAÇÃO TEORIA E PRÁTICA E PRESSUPOSTOS LINGUÍSTICOS
JOIN THEORY AND PRACTICE AND ASSUMPTIONS LANGUAGE

↳ Valéria da Fonseca CASTREQUINI

101

FALA ADOLESCENTE: A INFLUÊNCIA DOS FATORES LINGUÍSTICOS NA CONCORDÂNCIA VERBAL
ADOLESCENT'S SPEECH: THE INFLUENCE OF LINGUISTIC FACTORS IN AGREEMENTE VERBAL

↳ Eliane Vitorino de Moura OLIVEIRA

116

EDITORIAL

**Autores, obras, discursos...
Travessias que vão da literatura à análise do discurso.**

O volume IX da revista de letras *Travessias Interativas* comemora os quatro anos do surgimento da revista. O ecletismo aqui presente ratifica as muitas travessias a que a revista se propõe como identidade e ideologia. Já de início é necessário fazer um agradecimento especial aos nossos colaboradores, sejam eles participantes oficiais do conselho editorial ou pesquisadores externos requisitados para a emissão de pareceres. A revista tem o compromisso de trazer contribuições para a comunidade acadêmica com artigos de pesquisadores de diversas instituições do país, desde que originais e com visada crítica eficaz.

Na primeira sessão do volume, há uma entrevista com o poeta Iacyr Anderson Freitas, que tem se destacado na cena literária brasileira a partir da década de 80, com uma produção já volumosa, premiada e reconhecida. Na entrevista, o poeta discorre sobre aspectos da lírica e da literatura de um modo geral, com ênfase nas relações poéticas que subjazem sua própria produção. A entrevista foi realizada por Alexandre de Melo Andrade (AFARP-UNIESP).

Abrindo o volume, aparece o artigo “Além das fronteiras: a busca, a fuga e o entre-lugar na literatura moçambicana”, da autoria de Nicolas Totti Leite (AFARP-UNIESP) e Mariana Aparecida de Carvalho (UFF). Em seguida, consta o artigo intitulado “Alguns elementos espaciais e temporais na teoria literária e na obra *O Equivocrata*, de Raul Fiker”, de Matheus Marques Nunes (UNIP-Ribeirão Preto / UNESP-Araraquara). Já no próximo artigo, Alexandre de Melo Andrade (AFARP-UNIESP) analisa “A natureza diurna em Álvares de Azevedo”. Em análise comparativa, o próximo artigo é da autoria de Leonardo Vicente Vivaldo (AFARP-UNIESP / UNESP-Araraquara) e intitula-se “Ah! *Um Corvo* pousou em minha sorte!”: breves aproximações entre Augusto dos Anjos e Edgar Allan Poe”. Finalizando a sessão de artigos voltados para a análise e crítica literária, há o texto “Era uma vez... Histórias surdas: (re)definindo conceitos de Literatura Infantil”, de José Marcos Rosendo de Souza (UERN) e Maria Lúcia Pessoa Sampaio (UERN).

Os três artigos seguintes, inseridos no âmbito da linguística, tratam de análise do discurso e de fatores teóricos e práticos associados à oralidade e à prática do ensino da língua. O artigo “Os lugares da memória: estudo de anúncios publicitários oitocentistas a partir do ponto de vista da esfera pública burguesa, da antropologia e do discurso”, de Alice Meira Inácio (AFARP-UNIESP), abre a tríade. Na sequência, há o artigo “Arti-

culação teoria e prática e pressupostos linguísticos”, de Valéria da Fonseca Castrequini (AFARP-UNIESP). E finalizando o volume, constamos o artigo “A influência dos fatores linguísticos na concordância ou não concordância verbal na fala adolescente”, de Eliane Vitorino de Moura Oliveira (UEL).

Desejamos leituras prazerosas, produtivas e reflexivas a todos os que se aventurarem por estas travessias.

O editor,
Alexandre de Melo Andrade - *Editor-chefe*

ENTREVISTA COM IACYR ANDERSON FREITAS

Alexandre de Melo ANDRADE¹

APRESENTAÇÃO

O poeta mineiro Iacyr Anderson Freitas teve sua estreia na poesia em 1982, com a obra *Verso e palavra*. De lá pra cá, publicou mais de vinte obras, tendo afirmado sua voz no cenário do Brasil contemporâneo, já com várias premiações, inclusive no exterior. Sua obra é divulgada em vários países, como Argentina, Chile, Colômbia, Estados Unidos, Espanha, França, Itália, Malta e Portugal. Seja por meio de uma poesia de versos livres, conforme atesta um primeiro momento de sua produção, ou por meio de uma poesia mais classicizada, que passou a permear sua trajetória, o poeta esbarra nos escombros da condição humana, ora dialogando com a tradição, ora resgatando a memória da infância, ou mesmo, como constatamos em sua última publicação – *Ar de arestas* (2013) – meditando sobre a precariedade iminente do ser, sobrepujado pela manifestação da dor, que lhe é transfigurada “através da exploração sistemática de um sistema de símiles e metáforas”, conforme o dizer de Paulo Henriques Brito no posfácio. Tais aspectos coadunam com o próprio sentido da palavra poética, que também reflui sobre seus versos como reflexão e motivação, assombro e inerência. Presto meu agradecimento ao Iacyr, por sua gentileza e sua disponibilidade.

- 1) Em seu primeiro livro de poesias, intitulado *Verso e palavra* (1982), é notório o verso mais espontâneo, com recuos da margem, jogos paralelísticos e espaçamentos. Como a poesia que antecede o período de publicação deste livro foi marcada pela vanguarda concretista (principalmente anos 50) e pela poesia marginal dos anos de 1970, perguntamos: você percebe, em seu fazer poético inicial, ressonâncias destes movimentos? Você foi (ou talvez ainda seja) leitor destas linhas mais experimentais da poesia pós-modernista?

Sim, eu percebo ressonâncias desses movimentos poéticos em minha obra – e não apenas nos primeiros livros. É natural. Sou um leitor compulsivo. Procuro ler e estudar a produção contemporânea, inclusive da América Latina e de parte

¹ Pós-doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na AFARP-UNIESP – CEP 14010-060. Email: alexandremelo06@uol.com.br.

da Europa. Dediquei o início deste ano à excelente poesia peruana do século passado, por exemplo. Eu conhecia somente alguns dos principais nomes e, para usar uma palavra cara ao Bandeira, foi um alubrimento. Talvez seja preciso apenas compreender o que, na sua pergunta, envolve a designação de “verso mais espontâneo”. Se tal adjetivo aponta para a construção de um verso “que se faz sem intervenção da vontade ou que se exprime irrefletidamente”, como registra uma das acepções da referida palavra no Dicionário Houaiss, no sentido extremo de ausência de estudo e análise, então haveria aí uma impropriedade. O verso livre, mesmo quando fragmentado, mesmo quando procura estabelecer uma relação peculiar, muitas vezes de contraste ou confronto, com o espaço total da página, mesmo quando rompe com a tradição gráfica consolidada pela lírica ocidental até meados do século XIX, exige do poeta uma determinada estratégia de exploração dos horizontes tensionais existentes entre o código escrito e o horizonte acústico e semântico evocado, com o fito de enriquecer a leitura do texto e retirar o leitor de sua zona natural de conforto. Por outro lado, os jogos paralelísticos, citados na sua pergunta, atravessam toda a história da lírica no Ocidente, estando presentes lá na sua origem, no berço da palavra poética primordial. É curioso observar como esses elementos formadores da lírica de todos os tempos se encontram inseridos, às vezes de modo essencial, indispensável, nas produções experimentais mais extremas. Como afirmou Heidegger, a poesia saberá enriquecer o seu futuro, desde que não perca o vínculo com o grande fogo criador que alimentou a sua origem.

- 2) No poema “Os dois soldados”, ainda de *Verso e palavra*, percebemos um aspecto que você explora com frequência em suas obras: a poesia que se debruça sobre o próprio fazer poético, levantando questões caras ao universo da poesia. Neste poema, o eu lírico referenda a luta interna “ante o invento quedo / de pasto e palavras”, beirando o próprio rasgo corporal perante o acontecimento da poesia. Como você compreende o jogo – ou diálogo – entre a inspiração e o trabalho de arte no ato da composição? Normalmente, o embate para a feitura de sua poesia se resolve rapidamente ou lhe é comum que alguns poemas fiquem na latência durante dias?

De fato, sob determinados aspectos, “Os dois soldados” não esconde a sua filiação metapoética. Talvez seja esta filiação, aliás, a parte mais destacada do estrato semântico do texto em questão. Todavia, o referido poema não gravita, também, em torno de um tema mais abrangente, o da dificuldade de expressão e de diálogo – aquela que ocorre, principalmente, diante de uma situação-limite? Aquela que exige do eu lírico, enquanto projeção do leitor, uma palavra (entre duas, cada uma com o seu peso e o seu ônus)? Aquela que não permite, em hipótese alguma, o silêncio? Neste sentido, a fatura metapoética estaria, por assim dizer, radicada em outra senda exegética. O eu lírico poderia ser qualquer pessoa, pois o citado “invento quedo” refletiria um ato de fala, uma resposta talvez desagradável ou impossível. Aqui nos deparamos com a aporia básica da realização lírica, com sua natureza polissêmica. Creio que tal natureza responde por uma considerável parcela de responsabilidade no que se refere à sobrevivência de uma determinada obra. E aqui devo responder à segunda parte do seu questionamento: o jogo – ou diálogo – entre a inspiração e o trabalho artístico no ato da composição. Acredito que, no fim das contas, um bom poema é o resultado de muito trabalho intelectual. A inspiração tem lá sua parcela de culpa, mas o trabalho é essencial. No meu caso, por exemplo (e eu conheço perfeitamente as limitações de minha obra), quando eu acredito que um poema está pronto, revisado e finalizado, eu o coloco na gaveta. Esse poema vai ficar ali, de molho, decantando, durante pelo menos três anos. Eu preciso me esquecer dele, sair dele, para poder olhá-lo de fora, com alguma isenção (digamos: com a isenção possível...). Geralmente, quando retorno a esse poema – que a priori estava “pronto” – eu ainda efetuo uma série de correções e alterações... Enfim, enquanto escritor, deitando os olhos em meu conjunto de obra, eu acredito que há pouca coisa pronta, poucos poemas ou contos ou ensaios que, hoje, eu não alteraria. Para resumir o imbróglio, um inferno.

- 3) Que escritores frequentaram sua biblioteca subjetiva durante a infância e a adolescência, e que você julga de grande contribuição para sua entrada no universo das letras? Trazendo os olhos para hoje, que escritores – brasileiros ou estrangeiros – você tem lido?

Minha entrada no reino da poesia se deu pelas mãos do Bandeira. Eu deveria ter quinze ou dezesseis anos de idade quando uma pequena antologia do autor de Pasárgada me cativou de forma indelével. Até então, a prosa era o meu mundo. E eu já havia lido Machado de Assis, veja bem, o grande Machado de Assis, autor que venero. Mas a vontade de escrever – e de escrever poesia – se deu com o conhecimento da obra do Bandeira. Frequento sempre, sem pudor, a obra dos nossos poetas maiores. Já devo ter lido a poesia completa do Drummond umas sete vezes. Do Cabral, o mesmo tanto. E por aí vai: Murilo Mendes, Jorge de Lima, Raul Bopp, Cecília Meireles, Mário Faustino, Fernando Pessoa, Ruy Belo, Eugênio de Andrade, Miguel Torga, Sophia de Mello Breyner, Herberto Helder, Alexandre O’Neill, David Mourão-Ferreira, Lorca, enfim, uma quantidade enorme de poetas. Além do próprio Bandeira, é claro, e da poesia atual. Como já declarei em diversas entrevistas, eu me sinto bem mais à vontade como leitor. Gostaria de ter mais tempo para as minhas leituras, aliás. Escrever é menos prazeroso, com certeza. Ah... ia me esquecendo: no momento, estou relendo parte da obra poética do Cassiano Ricardo. A parte que mais me toca: aquela que nasce em 1947, com a publicação de Um dia depois do outro. Relendo detidamente, inclusive a fortuna crítica do poeta, pois devo escrever um ensaio a respeito do livro Jeremias sem-chorar.

- 4) Em *Pedra-Minas* (1984), há poemas curtos, ligados à memória, muitas vezes remetendo ao olhar da criança, que lembram muito a poesia de Oswald de Andrade. Você percebe uma aproximação desta obra com a poesia modernista? Foi um procedimento consciente?

Sim, foi um procedimento consciente. A primeira edição do Pedra-Minas, que veio encartada, em 1984, no terceiro e último número da revista D’Lira, era dedicada ao Oswald, “pela economia”... A produção sarcástica e epigramática da primeira geração modernista era uma referência fortíssima para uma boa parte dos poetas da geração mimeógrafo. Como atesta, por exemplo, a obra do Cacaso.

- 5) Na mesma obra supracitada, há um aspecto que é reiterado de modo incisivo em outras obras: o cruzamento entre desejos e emoções – muitas vezes adolescentes – e a recorrência à morte, por meios de memórias. No primeiro caso, há uma pulsão para a vida; no outro, há uma pulsão para a morte. Partindo desta questão, perguntamos: você compreende a poesia (e a arte, de um modo geral) como resistência a uma existência corrosiva? A poesia produzida hoje, no Brasil, é uma resposta a que questões (se é que há questões)?

Como bem destacou a pergunta anterior, o Pedra-Minas é um livro de “poemas curtos, ligados à memória”. É claro que se trata, em grande parte, de um fingimento, no sentido bem expresso pelo Pessoa, pois tal memória pertence ao eu lírico, não ao autor real. Muitos poemas do livro imergem de fato no ambiente da infância e da adolescência. Por isso essas referências às primeiras lições freudianas são tão fortes no texto. O conhecimento do desejo sexual e a percepção da finitude – ou, de acordo com a sua pergunta, essas duas pulsões, de vida e de morte – dominam o conjunto. Creio que a poesia (e a arte, de um modo geral) seja uma forma de resistência, sim, a uma existência corrosiva, mas aqui, novamente, precisamos definir bem nossos termos. O verbo resistir abarca a noção de “conservar-se firme, não sucumbir, não ceder”. E este significado não cabe, infelizmente. A nossa resistência tem resultados mais pífios, a meu ver. Expressa muitas vezes uma recusa, uma negação radical, mas não consegue, ela mesma, por seus próprios meios, conservar-se firme diante de uma existência trágica e corrosiva, que é, no fim das contas, o gravame de nós todos. Esse tipo mais alto de resistência só pode ser alcançado através de uma postura vivencial que consiga encontrar sentido – um sentido superior, mais transcendente, um suprasentido, por assim dizer – para o estar-no-mundo. Relativamente à última parte da sua pergunta, a poesia produzida hoje, no Brasil, é uma resposta a uma série de questões atuais e endêmicas da nossa sociedade (a alienação, o desequilíbrio econômico e social, os diversos tipos de preconceito etc.), mas é também a tentativa de colocar novas perguntas em circulação. Além disso, a poesia nunca abandona os seus grandes temas, aqueles que dominam a humanidade desde os seus primórdios e que nos irmanam com os nossos antepassados: a finitude, o amor, a solidão, a violência

etc. Temas que nos movem e, ao mesmo tempo, transcendem a nossa capacidade de conhecimento e controle.

- 6) Em *Viavária* (2010), é perceptível sua adesão a aspectos da tradição, vazados em versos decassílabos, pentassílabos, hexassílabos, com recorrência à regularidade versificatória e estrófica. Houve algo determinante por estas escolhas a partir daí?

A regularidade versificatória e estrófica – expressa em versos decassílabos, pentassílabos, hexassílabos etc. – aparece em minha obra já nos anos 1990. Mirante, por exemplo, um livro de sonetos, foi publicado em 1999. Alguns poemas de O aprendizado da figura, de 1989, e de Sísifo no espelho, de 1990, nasceram de formas fixas que foram desarticuladas na página, até que a dicção de origem já não fosse mais totalmente reconhecível. Sempre estudei as técnicas de composição de metros, as estruturas rítmicas e rítmicas, as formas clássicas. Seja como leitor ou como poeta, entendo que não posso prescindir desse conhecimento, que é de suma importância para a compreensão de uma parte substancial da produção poética contemporânea, não apenas no Brasil, bem como de toda a nossa tradição lírica. E acho que esse conhecimento é essencial, por exemplo, até mesmo para quem deseja manejar somente o verso livre.

- 7) Alexei Bueno ressalta, no prefácio da referida obra, o adensamento da condição humana como fator preponderante em sua dicção poética. Tal aspecto aproxima estruturas arquetípicas, como os mitos, ao que poderíamos chamar de “mineiridade”, que lhe é tão propício, como se o espaço geográfico de Minas se abrisse a uma “máquina do mundo” (no sentido drummondiano). Você percebe sua poesia, a partir desse pressuposto, como “revelação”? Seu interesse por Heidegger deriva de tal condição?

Os mitos serão sempre uma fonte inesgotável de prazer estético, de aprendizado e de entendimento da condição humana. Eis aí outra de minhas fixações: não me canso de estudar, por exemplo, a mitologia grega. Esse vínculo com os gregos talvez tenha me levado a Heidegger, cujas pesquisas estéticas me instigaram. Escrevi um pequeno livro, aliás, sobre A origem da obra de arte.

Mas confesso que não me sinto nem um pouco à vontade com a linguagem heideggeriana. Talvez eu tenha escrito aquele meu pequeno livro exatamente por esse motivo: meu ensaio era uma tentativa tímida (e seguramente frágil ou questionável) de compreensão. Por incrível que pareça, também não me sinto muito à vontade com esse tema da mineiridade. Sou um mineiro da fronteira. Minha cidade natal fica a poucos quilômetros do estado do Rio de Janeiro. Acho que todos os discursos acerca da identidade são eivados de indeterminação e muitas vezes reproduzem, por outros meios, os mesmos preconceitos que tais discursos pensam combater. Por trás da apologia da identidade se esconde sempre o fantasma das velhas ideologias que almejam dissipar certas distinções e destacar somente determinadas diferenças. Continuando nessa esquiva trilha que me desvia de Heidegger e da mineiridade, também não creio que minha poesia seja “revelação”, no sentido evocado pela “máquina do mundo” drummondiana. Quem me dera... Infelizmente, eu me conheço bastante, conheço todas as minhas enormes limitações e isso obsta em mim qualquer egolatria. É importante frisar isso, pois as entrevistas têm o poder de produzir, por geração espontânea, mais egotistas que o futebol ou a indústria cultural. Quando digo que estudo bastante a poética clássica ou a mitologia grega, não estou afirmando que sou um expert nessas áreas. Na verdade, não me considero expert em coisa alguma.

- 8) Nos debates acerca da poesia brasileira contemporânea, muito se tem discutido sobre a poesia que dialoga com a tradição, seja a mais remota ou a mais recente. Porém, parte da crítica considera que esta poesia que reabsorve elementos da filosofia, da história e mesmo da própria literatura, insere-se numa linha erudita, hermética, neoparnasiana e até mesmo distanciada de um projeto novo. Ao ler a obra *A poética do escasso*, publicada em *A soleira e o século* (2002), o leitor se depara com referências deliberadas a Nietzsche, Schopenhauer, Rousseau, Cruz e Sousa, João Cabral de Melo Neto, Santos Dumont... Como você compreende o viés crítico a que nos referimos?

Eis aí uma pergunta que, se desenvolvida a contento, daria uma tese. De início, entendo que não há como produzir poesia hoje sem dialogar, de certa forma, com a tradição. E o diálogo, é bom destacar, não é campo destinado somente a

consonâncias. Muitas vezes tal diálogo se estabelece exatamente através das diferenças. Uma grande parte da melhor poesia brasileira do século XX reabsorveu elementos da filosofia, da história e mesmo da própria literatura. Lembremos aqui, por exemplo, do livro *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, do *Romanceiro da inconfidência* de Cecília Meireles e de muitos poemas do Mário Faustino. Mas não fiquemos restritos apenas ao cânone poético, cuja prodigalidade de exemplos é de fato incomensurável. Vamos pinçar um caso da indústria cinematográfica. Aliás, da grande indústria cinematográfica: um filme de Woody Allen, intitulado *Love and death*, que circulou pelas salas de cinema dos anos 1980 e que no Brasil recebeu o título de *A última noite de Boris Grushenko*. Tal filme foi distribuído por uma megaempresa do setor cinematográfico, inserindo-se nos moldes típicos da indústria cultural do período. Pois bem, a despeito das inúmeras referências à obra de Dostoiévski, bem como, em segundo plano, ao livro *Guerra e paz* de Tolstói e ao filme *Persona* de Bergman, além de um punhado de alusões diversas a obras literárias e cinematográficas, *A última noite de Boris Grushenko* é um filme que pode ser assistido sem reservas por uma pessoa que não esteja totalmente a par do referencial evocado. É claro que o cinéfilo informado, leitor de Dostoiévski, alcançará um nível de percepção e de fruição cômica bem superior. Mas *A última noite de Boris Grushenko* não é um filme destinado somente a leitores de Tolstói e Dostoiévski. Longe disso. Então, seguindo a linha de raciocínio evocada na sua pergunta, alguém poderia afirmar que o referido filme de Woody Allen (ou o genial *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima ou o *Romanceiro da inconfidência* de Cecília Meireles etc.) “insere-se numa linha erudita, hermética e até mesmo distanciada de um projeto novo”? Aliás, em termos de literatura, o que vem a ser esse tal “projeto novo”? Eis aí um termo bastante em voga nos segundos cadernos, usado indistintamente, hoje em dia, as mais das vezes, para rotular produções que seriam ousadas no final do século XIX ou que já estavam ultrapassadas no início do século XX. O que é o novo, em termos de poesia? Quando efetuamos tal pergunta, colocamos em pauta a necessidade de programas estéticos, manifestos literários ou profissões de fé? Bem, essa febre programática contaminou uma boa parte do século passado e – é forçoso reconhecer – não produziu lá grande coisa, em termos de obras de qualidade. Todavia, tal febre ainda provoca consideráveis danos ao ambiente acadêmico.

*A própria Semana de Arte Moderna, a despeito das belas revisões críticas já realizadas, ainda impõe seu slogan nas salas de aula. Por isso é necessário definir bem o tipo de expectativa que alimentamos com a pergunta original. Enfim, repetindo, o que é o novo, em termos de poesia? Não faz muito tempo esse tal “novo” propalava o fim do verso, a criação do poema-objeto, o linossigno etc. Talvez o cerne da questão esteja lá na ponta final do circuito: ou o poema funciona para o leitor (e encontrará alguma sobrevida estética) ou não funciona (e será destinado ao grande buraco negro que domina as páginas da história bibliográfica). Em suma: tanto podemos encontrar um péssimo poema que coloque em primeiro plano elementos da filosofia, da história ou mesmo da própria literatura (e se perca nos labirintos estéreis da autorreferencialidade) quanto podemos encontrar um péssimo poema que não queira pagar tributo a coisa alguma. O cerne da questão é, como sempre foi, a qualidade. Ao publicar um poema, seja ele qual for, seu autor acredita que, em contraste com o patrimônio poético existente, sua peça tem algo que a diferencia das demais, algo novo, em suma, que a recomenda ao prelo. Se muitos dos atuais poetas não cumprem essa expectativa, o problema é de outra natureza: ou a carência de leituras os impede de compreender o patrimônio poético existente (algo muito comum, aliás) ou haveria um problema ético envolvendo tais publicações (narcisismo, despreparo, irresponsabilidade etc.). Por isso a questão que envolve o que qualificamos como novidade é tão complexa. Quanto a meu livro *A poética do escasso*, publicado no primeiro volume de minha obra reunida, intitulado *A soleira e o século* (2002), há de fato referências deliberadas a Nietzsche, Schopenhauer, Rousseau, Cruz e Sousa, João Cabral de Melo Neto, Santos Dumont e outros. Este livro nasceu, na verdade, de glosas, de anotações de leitura. Não por acaso seu primeiro poema tem por título “Das releituras”. Logo, tais referências e diálogos intertextuais são o fio condutor da obra. Muitas das peças nela inseridas são marcadas pela ironia ou pelo sarcasmo. Os poemas dedicados a Nietzsche, Schopenhauer, Rousseau, Heidegger e Auguste Comte servem de exemplo desse tipo de focagem irônica, principalmente quando contrastados com a epígrafe, retirada do *Eclesiastes*. Todavia, esse diálogo declarado com livros e autores não ocupa grande espaço no meu conjunto de obra. Um dos títulos inseridos no mesmo *A soleira e o século*, por exemplo, *Toda a gente, opta por um caminho poético distinto*, a despeito da*

referência (muitas vezes irônica) a nomes e passagens falsamente biográficas. Toda a gente pode ser compreendido, sob determinados aspectos, como o antípoda de A poética do escasso. Ambos possuem, a meu ver, horizontes completamente diferenciados de leitura e de recepção. Sem embargo, quando consideramos outros aspectos, ambos seriam irmãos siameses. Que fazer? Prefiro pensar que ambos são igualmente importantes em meu percurso bibliográfico...

- 9) Em *Ar de arestas* (2013), a poesia aparece intermediada por fotografias de Ozias Filho, dando margem a uma leitura que transita entre a palavra e a imagem fotográfica. Como surgiu o projeto de fundir as duas linguagens nesta obra? Nesta, como em outras obras, diz-se com frequência de um estilo cabralino, o que aproxima sua poesia da de João Cabral de Melo Neto. Como você enxerga esta aproximação?

O projeto de feitura do Ar de arestas nasceu no início de 2012, quando eu pedi ao amigo Ozias Filho, fotógrafo (e escritor e editor e jornalista e mais um monte de coisas) há muito radicado em Portugal, uma série de imagens para o livro. Ele havia gostado do poema, mas o prazo para a realização das fotos era extremamente curto. Logo, foi necessário efetuar um notável trabalho de equipe. Assim, no dia 6 de fevereiro de 2012, poucos dias após o convite feito ao Ozias, o ainda inédito Ar de Arestas foi traduzido para a linguagem corporal do Laboratório de Movimento e Performance I'Mmoving, coordenado pela coreógrafa Marina Frangioia. Os frutos fotográficos desse trabalho, levado a termo na Universidade de Lisboa, se encontram agora nas páginas do livro, bem como no catálogo da exposição Ar de Arestas, realizada em Lisboa neste ano (depois de ter passado pelo Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora). Quanto ao estilo cabralino do livro, creio que o posfácio escrito pelo Paulo Henriques Brito foi bastante preciso, no sentido de apontar convergências e divergências. Sou um grande admirador da obra de João Cabral de Melo Neto. Alguns de seus livros figuram, sem sombra de dúvida, entre as maiores realizações da (anti)lítica de todos os tempos. Todavia, há muita desinformação rondando a teoria do verso atualmente. Isso faz com que o referido estilo cabralino seja encontrado por algumas pessoas, no Ar de

Arestas, onde ele efetivamente não está. Pelo andar da carruagem, infelizmente, João Cabral ainda será considerado o inventor da redondilha maior e das rimas toantes em língua portuguesa...

10) A que novos projetos você vem se dedicando? Há alguma publicação a caminho?

Ainda estou envolvido com a divulgação do Ar de Arestas. Acabo de chegar de Portugal, aliás. Estive lá na terrinha duas vezes neste semestre, lançando livros e fazendo algumas palestras e leituras de poesia, inclusive na abertura da exposição fotográfica do Ozias Filho, que coincidiu com o lançamento do livro Ar de Arestas em Lisboa, na Casa da América Latina. Alguns problemas de saúde obrigaram-me a recusar diversos convites nos últimos anos; então, pretendo tirar o atraso agora, na medida do possível. Todavia, ainda estou convalescendo de uma cirurgia no ombro e no braço direito, fraturados recentemente. Mas consegui, por exemplo, participar de dois maravilhosos eventos neste ano: o VIII Festival da Mantiqueira, realizado em São Francisco Xavier (SP) e o V Encontro de Escritores Lusófonos, ocorrido em Odivelas (Portugal). Ambos excelentes, em todos os sentidos, com curadoria e organização impecáveis. Na gaveta, decantando, tenho alguns futuros ou (im)prováveis livros. Poemas, contos, aforismos, bem como anotações para uma obra de análise e interpretação do texto lírico, frutos dos cursos que venho ministrando. Para o prelo mesmo, no momento, não tenho nada pronto. E isso é muito bom, aliás, pois encontrar meios dignos de publicação no Brasil é tarefa maçante. Para me lançar à selva editorial, preciso estar com a saúde tinindo. Quem sabe não publico algum título no final do próximo ano? Depois que meu braço direito estiver nos trinques, pensarei melhor no assunto. Por enquanto, estou muito bem exercendo a velha função de leitor. E pau na máquina!

Juiz de Fora, 27/06/2015.

ALÉM DAS FRONTEIRAS: A BUSCA, A FUGA E O ENTRE-LUGAR NA LITERATURA MOÇAMBICANA**BEYOND THE BORDERS: THE PURSUIT, THE ESCAPE AND THE IN-BETWEEN IN THE MOZAMBICAN LITERATURE**Mariana Aparecida de CARVALHO¹Nícolás Totti LEITE²

Resumo: Ao abordarem sujeitos que têm as suas vidas devastadas pela guerra, os romances *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, e *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, misturam-se à própria história de Moçambique. Temas como a perda, a busca e a fuga se entrelaçam nas narrativas por meio da representação de sujeitos desterritorializados, já que são obrigados, pelos conflitos, a ultrapassarem não só as fronteiras geográficas, mas as morais e psicológicas. O objetivo deste artigo é analisar como esses temas dialogam nas obras, bem como investigar a representação de sujeitos que se situam no entre-lugar. Para tanto, nos baseamos nos postulados de Homi K. Bhabha, estudioso em quem buscamos os conceitos de espaço intersticial e de entre-lugar, e de Franz Fanon, em quem encontramos formulações acerca da alienação/assimilação. No presente trabalho, apropriamo-nos de conceitos filosóficos que há muito vem sendo empregados em outros campos do saber, como antropologia e geografia, e ora empregamos nos estudos literários, em diálogo com as formulações de Edward Said, em “Reflexões sobre o exílio”.

Palavras-chave: entre-lugar; literatura moçambicana; fronteiras;

Abstract: When subjects that had their lives devastated for war are discussed, the books *Terra sonâmbula*, by Mia Couto, and *O alegre canto da perdiz*, by Paulina Chiziane mixed with Mozambique's history. Themes such as loss, the pursuit and the escape are intertwined in these narratives through deterritorialized subjects, as they are forced by the conflicts overcome not only geographical borders, but the moral and psychological. The aim of this article is to analyze how this topics dialogue in the books, as well as investigate the representation of subjects who are in-between space. For this, we rely on Homi K. Bhabha's postulates, scholar who we seek the concepts of interstitial space and in-between place and Franz Fanon, whom we find formulations about alienation/assimilation. In this study, we use philosophical concepts that have long been used in other fields of knowledge, such as anthropology and geography, and now employ in literary studies, in dialogue with Edward Said formulations, in "Reflections on Exile".

Keywords: In-between-space; Mozambican literature; borders;

¹ Doutoranda em Literatura Comparada / Literatura, História e Cultura. Universidade Federal Fluminense (UFF) Campus Universitário do Gragoatá, Niterói, RJ. maricarva14@hotmail.com.

² Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura / Literatura e Memória Cultural (UFSJ/São João del-Rei). Professor em União das Instituições Educacionais do Estado de São Paulo (UNIESP/Ribeirão Preto-SP). nicolastottileite@yahoo.com.br.

A experiência da guerra é um tema presente em narrativas moçambicanas que exploram, de maneira poética, os traumas da memória coletiva e individual. Ao incorporarem a experiência da guerra pelo crivo da subjetividade dos personagens, as obras exploram experiências traumáticas e dilacerantes. Temas como a perda, a busca e a fuga se entrelaçam nas narrativas por meio da representação de sujeitos desterritorializados, já que são obrigados, pelos conflitos, a ultrapassarem não só as fronteiras geográficas, mas as morais e psicológicas. Ao abordarem sujeitos que têm as suas vidas devastadas pela guerra, os romances *Terra sonâmbula* (2007), de Mia Couto, e *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane, misturam-se à própria história de Moçambique.

São explorados, nessas narrativas, sujeitos que perambulam por uma realidade angustiante, em que se misturam elementos míticos ao duro cenário da guerra, seja a colonial ou a civil. Nesses romances, os personagens caminham por uma terra que sofre as consequências das disputas, confundindo-se com o cenário de uma terra devastada. A guerra não só instaura, nos sujeitos, o desejo de ultrapassarem as fronteiras geográficas, mas os obriga a desempenharem papéis controversos durante o confronto. Por não conseguirem se enquadrar no lugar em que se encontram, os personagens deslocam-se o tempo todo, ultrapassando fronteiras geográficas e morais, situando num entre-lugar.

Inocência Mata, em “A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?” (2008), ressalta que apenas por vias literárias determinados anseios e pensamentos poderiam ser evidenciados, se tomarmos como exemplo os países africanos de colonização portuguesa. De acordo com a estudiosa, “o autor psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da ‘voz oficial’: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura” (MATA, 2008, p. 20).

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto retrata diversos personagens que, apesar de estarem em tempos e espaços distintos, são vítimas da guerra civil. O romance aborda o menino Muidinga e o velho Tuahir, que caminham por uma terra permeada de morte e encontram nela um caderno ao lado de um cadáver: são os diários de Kindzu. Entre os personagens retratados no diário encontrado está Farida, mulher que habita um navio abandonado. Ao contar sua história para Kindzu, descobre-se que Farida é uma mulher feita de perdas. Assim que nasceu, Farida, aparentemente, perdeu sua irmã gêmea que

morrera de fome, pois, de acordo com a crença, “nascimento de gêmeos é sinal de grande desgraça” (COUTO, 2007, p. 70). Além de sua irmã, ela também perdeu a mãe, que para chamar a chuva, foi colocada num buraco e coberta com água fria. Na cabeceira do buraco, Farida acompanhou a sua mãe, até que adormeceu. Quando acordou, a mãe não estava mais lá, e “Desde então, a infância de Farida ficou órfã. Ela cresceu, acarinhada por si mesma, na infinita espera de sua mãe.” (COUTO, 2007, p. 73).

Farida foge daquela terra e é encontrada por um casal de portugueses: Virgínia e João Romão Pinto, por quem é criada. Depois de algum tempo, Farida vai embora, vivendo alguns anos num convento. Ao voltar à casa de Virgínia, Farida é violada por Romão e acaba por ser mãe do mulato Gaspar. Ao sofrer as consequências da colonização em seu corpo, Farida decide abandonar a criança numa igreja. Todas essas perdas e violências despertam na mulher o desejo de fuga, o que a motiva a habitar o barco e viver no mar. “Desde então ela queria cumprir um sonho antigo: sair dali, viajar para uma terra que ficasse longe de todos os lugares.” (COUTO, 2007, p. 82).

Kindzu ouve a história de Farida e se apaixona por ela. Esses dois personagens, de maneiras distintas, são vítimas da guerra, e por isso são tomados pelo desejo de fuga. Mas existem entre eles diferenças, como ressaltado por Kindzu:

[...] nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. [...]. Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. (COUTO, 2007, p. 92-93).

Enquanto Farida quer ir embora para outro continente para fugir da guerra, Kindzu não pretende deixar a África. Os conflitos externos são internalizados pelos personagens, despertando neles o desejo de empreender fuga, embora não fosse possível abandonar aquilo que dentro deles estava. Pouco antes da partida de Kindzu, Farida afirma: “- [a guerra] Pode acabar no país Kindzu. Mas para nós, dentro de nós essa guerra nunca mais vai terminar.” (COUTO, 2007, p. 104). Desamparados, esses personagens não se identificam com suas terras de origem, posto que estas se encontram em constante estado de guerra.

Farida pede a Kindzu que procure por seu filho e tal busca, além de ser relatada em seu diário, o faz retornar para o caminho que tomou quando saiu de sua aldeia: o caminho da guerra. Importante destacar que o filho abandonado por Farida também parte à procura de seus laços, e para tanto conta com a ajuda de um mais velho – Tuahir, apesar de ajudar o ‘miúdo’, lhe mostra como a guerra pode ser cruel: “vou lhe contar uma coisa, seus pais não lhe vão querer ver nem vivo [...] em tempos de guerra filhos são um peso que trapalha maningue” (COUTO, 2007, p. 12).

Diferentemente do que pensa Tuahir, temos o posicionamento de determinados personagens de *O alegre canto da perdiz*, sendo um exemplo o caso de Delfina – uma negra linda, que amava os brancos e que queria ser branca. Num primeiro momento, Delfina viu na assimilação um meio de mudar de vida, posteriormente os filhos é que passam a ser este meio. Para ela, a mulata Jacinta, filha de Delfina com o branco Soares, era o meio de branquear a raça e de fazer com que nunca faltasse o pão. Segundo Serafina, mãe de Delfina, os filhos mulatos “nunca são presos nem maltratados, são livres, andam à solta [...]. Felizes as mulheres que geram filhos de peles claras porque jamais serão deportados” (CHIZIANE, 2008, p. 97). A filha negra, Maria das Dores, foi moeda de troca para que o feitiço para prender o branco Soares fosse pago, uma vez que os filhos com o negro José dos Montes não tinham valor para a mãe.

Jacinta encontra-se no entre-lugar, nem negra, nem branca – mulata – um meio de ascensão e de manutenção da família que nos leva a repensar o conceito de espaço intersticial formulado por Homi K. Bhabha (1998). Os conceitos de espaço intersticial e entre-lugar surgiram para que fossem abandonadas as oposições binárias, em que destacamos a oposição branco/negro. Em *O alegre canto da perdiz*, há toda uma discussão sobre o surgimento de uma “nova raça” e sobre o que se nomeou, sobretudo no ocidente, de teoria do branqueamento.

O indiano Surendra Valá, personagem de *Terra sonâmbula*, é também um exemplo de não-lugar, por ser indiano – um monhé. O próprio Kindzu o afirmava: “Com o indiano minha alma arriscava se mulatar, em mestiçagem de *baixa qualidade*” (COUTO, 2007, p. 25; grifo nosso) e o indiano também sabia que não tinha lugar: “Que pátria, Kindzu? Eu não tenho lugar nenhum. Ter pátria é assim como você está fazendo agora, saber que vale a pena chorar.” (COUTO, 2007, p. 28).

O conceito de entre-lugar é importante quando abordamos questões relativas à hibridização, mas a utilização como acontece, anula toda violência que há por trás deste processo. Tomar a hibridização cultural a partir do entrelaçamento de culturas pressupõe pensar em algo “pacífico”, porém, antes de pensarmos em entrelaçamento, em que os fios são tecidos de modo a formarem uma malha multicultural, é melhor pensarmos em atravessamento. Neste encontro, o punhal atravessa o corpo e ali deixa uma cicatriz – uma marca de que houve um contato que deixou vestígios, e que passa a fazer parte do corpo.

Assim é Jacinta, cuja pele marca esse entre-lugar, que pode ser visto, também, como um não-lugar: em uma das cenas, Jacinta é rejeitada pelo pai branco, quando é visto por seus amigos com a filha mulata. Em outro momento, teve o avô negro chicoteado, pois o viram passeando com uma criança “branca”, o que levantava suspeitas de que ele poderia estar a fazer algo ilegal com ela. Toda essa situação gerava na menina mulata muitos questionamentos:

[...] a princípio, Jacinta não sabia que tinha raça. [...] Diante dos pretos chamavam-lhe branca. E não queriam brincar com ela. Afastavam-na, falavam mal da mãe e diziam nomes feios. Diante dos brancos chamavam-lhe preta. Também corriam com ela, falavam mal da mãe e chamavam-lhe nomes feios. Um dilema que crescia na sua cabecinha: afinal de contas qual é o meu lugar? Porque é que tenho que me ficar entre as duas raças? Será que tenho que criar um mundo meu, diferente, marginal, só com indivíduos da minha raça? (CHIZIANE, 2008, p. 246-247).

Para Maria das Dores a cor da pele também era um estigma e após ter a virgindade dada como pagamento ao feiticeiro pela própria mãe, após ter sido usada pelo marido, após gerar filhos, a fuga tornou-se uma saída. A fuga, segundo a personagem, lhe causava vergonha por não ter tido força suficiente para suportar um lar e aceitar seu destino – papel da mulher na sociedade representada. Neste processo, além de perder os filhos que levava com ela, perdeu-se a si própria, já que, aparentemente, enlouquecera. A profecia dita pelo avô de que Maria caminharia por vales, por montanhas, pela terra inteira se cumpriu e a marca do nome também, pois “Maria das Dores é um nome belíssimo, mas triste. Reflete o cotidiano das mulheres e dos negros” (CHIZIANE, 2008, p. 16).

Franz Fanon, em “Racismo e cultura”, aborda questões referentes à alienação, que pode, por nós, ser entendida tanto como perda da razão e loucura, como postula a psicopatologia, ou como ato de transferir para alguém uma propriedade ou um direito. Com relação ao colonialismo, a alienação equipara-se à assimilação, já que neste processo, através de uma simples assinatura, abandona-se uma origem e passa-se a fazer parte de um grupo assimilado ao regime colonial:

[...] tendo julgado, condenado, abandonado as suas formas culturais, a sua linguagem, a sua alimentação, os seus procedimentos sexuais, a sua maneira de sentar-se, de repousar, de rir, de divertir-se, o oprimido, com a energia e tenacidade do náufrago, arremessa-se sobre a cultura imposta. (FANON, 2011, p. 280).

A política da assimilação elevava o “condenado” ao posto de contratado, mas o que se assimilava não passava de cidadão de segunda classe, sobretudo por haver o desejo de serem mantidas as diferenças. Se o assimilado equipara-se ao colonizador, quais fatores poderiam ser empregados para que este dominasse e subjugassem aquele? São concedidos direitos, mas estes vão, segundo Fanon, até onde o poder imperialista decide e libera. O colonizado nunca alcançaria mais do que o concedido pelo dominador.

Após uma jornada de muitos anos, após Delfina perder tudo, após sua filha Jacinta a renegar, após Maria das Dores fugir e se refugiar em sua “loucura”, após José dos Montes se fazer esquecer para apagar o remorso e após tantos outros personagens saírem à procura de si próprios e dos seus, palmilhando o solo até aos confins da terra, todos se encontram no ponto de partida – nos montes Namuli – onde tudo começou e onde tudo terminará, pois “o mundo é redondo” (CHIZIANE, 2008, p. 327). Desse modo, as escolhas feitas no passado são questionadas, havendo, portanto, o retorno à lucidez apontada por Fanon:

Descobrimo a inutilidade da sua alienação, a profundidade do seu despojamento, o inferiorizado, depois dessa fase de desculturação, de estranhamento, volta a encontrar as suas posições originais. O inferiorizado retoma apaixonadamente essa cultura abandonada, rejeitada, desprezada. Há nitidamente uma sobrevalorização que se assemelha psicologicamente ao desejo de se fazer perdoar. (FANON, 2008, p. 282).

Ao se encontrarem e ao encontrarem os outros, eis que surgem muitas respostas e o desejo de retornar as suas posições originais, pois José dos Montes e Delfina, por se sentirem culpados por todo o ocorrido, começam a sonhar com a paz. De maneira irônica, a obra de Chiziane é concluída com um falso otimismo, uma vez que, com a independência, “a morte e o luto desocuparam a terra, no ar governam os alegres cantos das perdizes, gurué, gurué! A escravatura acabou e não voltará nunca mais! Somos independentes. Vencemos o colonialismo. O palmar também viverá. Vencerá!” (CHIZIANE, 2008, p. 331). No entanto, o colonialismo muda de posição, abandonando a figura do homem branco para se situar no comportamento e pensamento dos sujeitos colonizados:

Trinta anos de independência e as coisas voltam para trás. Os filhos dos assimilados ressurgem violentos e ostentam ao mundo o orgulho da sua casta. O colonialismo já não é estrangeiro, tornou-se negro, mudou de sexo e tornou-se mulher. Vive no útero das mulheres, nas trompas das mulheres e o sexo delas se transformou em ratoeira para o homem branco.

- Neste aspecto, Delfina, foste pioneira. A Zambézia inteira devia erguer monumento a mulheres como tu, que deram a sua vida e o seu sangue para o nascimento desta nova nação. (CHIZIANE, 2008, p. 332).

Em *Terra sonâmbula* é esta guerra civil que Tuahir afirma a Muidinga que acabará: “Que a nossa terra se ia aquietar, todos se familiariam, moçambicanos. E nos visitaríamos, como nos tempos, roendo os caminhos sem nunca mais termos medo.” (COUTO, 2007, p. 67). E como numa espécie de círculo vicioso, as disputas se repetem, mas com protagonistas distintos: “não vês que essa gente também é filha da guerra? Quando vencerem ficam iguais aos outros. Vão querer dividir as vantagens com os outros” (COUTO, 2007, p. 93) – uma alusão às disputas do pós-colonialismo e mesmo ao neocolonialismo presente nas ex-colônias africanas.

Nos romances de Mía Couto e de Paulina Chiziane, os personagens são desterritorializados, isto é, estão em constante movimento, obrigados pelas circunstâncias a abandonar o território. Nas obras, a desterritorialização se manifesta no desejo dos personagens de fugirem do território marcado pela guerra e de acordo com Deleuze e Guattari, a desterritorialização é “a operação de linha de fuga” (DELEUZE;

GUATTARI, 2012, p. 238). Ao tentarem romper com os laços que os prendem ao território nacional, os personagens transformam-se em exilados em suas próprias terras.

Edward Said tece importantes considerações sobre o exílio e afirma que “o exílio é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado.” (SAID, 2003, p. 49). Ao diferenciar os termos exilados, refugiados, expatriados e emigrados, o autor afirma que

[...] o exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003, p. 57).

Assim, há a possibilidade de o exílio ser uma imposição ou mesmo uma decisão pessoal, como acontece em *O alegre canto da perdiz*, em que determinados personagens não se exilam apenas em decorrência da guerra colonial, mas se exilam, principalmente, de si próprios, em decorrência dos conflitos interiores vividos por alguns deles com relação às escolhas e decisões tomadas, não apenas para saírem imunes de toda situação de guerra colonial, mas também para ascenderem socialmente.

É o que acontece com Delfina e José dos Montes, já que se tornam assimilados para obterem determinados direitos e, nesse processo, José assume como ofício o posto de sipaio, passando a defender do lado dos colonos, lado este que, segundo o próprio personagem, era o lado errado da guerra. Mas, para o personagem que não tinha perspectiva nenhuma, “a assimilação era o único caminho para a sobrevivência” (CHIZIANE, 2008, p. 117), mesmo que isso significasse abandonar suas tradições para se tornar um cidadão de segunda classe.

José dos Montes, depois de matar muitos dos seus, ao lado dos portugueses, e de ter a certeza de que não se pode mudar de raça ou de natureza apenas por um juramento e por uma assinatura, encontra na fuga uma saída e para tanto, lança-se ao mar e mais tarde penetra em uma mudez para se fazer esquecer.

O mar também é o caminho escolhido por Kindzu, para não deixar pegadas por onde passasse em *Terra sonâmbula*. “Nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes” (COUTO, 2007, p. 87), então, lançar-se ao mar, ainda que para fugir de determinado espaço, poderia levar a outro lugar gerando uma nova história, como

acontece com o encontro de Farida e Kindzu, que possuem muito em comum, e com o próprio José, que renasce para uma nova vida e nova história. Ao consistir como um espaço “sem fronteiras”, o mar aparece nos dois romances como metáfora do entre-lugar, uma vez que é o local escolhido pelos personagens que fogem da guerra, aparecendo como um contraste com a terra permeada pelos conflitos. Em determinado momento, o velho nganga da aldeia de Kindzu, quando procurado por ele, afirma que “o mar será tua cura, continuou o velho. A terra está carregada de leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. [...]” (COUTO, 2007, p. 32), o que contribui para a escolha do personagem por empreender sua fuga pelas águas.

Já no início de *Terra sonâmbula*, após uma descrição do espaço devastado pela guerra civil, temos o trecho que desde então nos leva a pensar se realmente haverá uma saída / um final melhor que o começo: “o velho e o miúdo [...] fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na *ilusão* de, mais além, haver um refúgio tranquilo” (COUTO, 2007, p. 9. Grifo nosso). Partem à procura dos pais de Muidinga.

Talvez esta mesma ilusão de busca por um refúgio tenha perpassado os pensamentos de Kindzu, que decidiu partir. Mas, como ressalta em seu diário, ao abandonar a terra e as tradições, ele estava sujeito aos castigos dos antepassados, mesmo que tenha decidido partir para defender sua terra, lutando ao lado dos guerreiros naparamas, isto é, guerreiros nativos que lutam pela sua localidade. Se José dos Montes, de *O alegre canto da perdiz*, segundo ele próprio, lutou do lado errado da guerra, e Kindzu, em *Terra sonâmbula*, optou por lutar ao lado dos da terra, em ambas as obras há a ideia de que a defesa da tradição era o lado exato da batalha, ainda que, por serem duas obras de diferentes escritores, se tratasse de guerras distintas. Foi um sujeito mais velho de sua aldeia que mostrou a Kindzu que os fatos não são tão simples quanto parecem: “meu filho, os bandos tem serviço de matar. Os soldados tem serviço de não morrer. Nós somos o chão de uns e o tapete dos outros” (COUTO, 2007, p. 30), assim, Kindzu não tinha lugar na luta pela terra.

De acordo com nganga, em toda fuga / procura, o problema não é o lugar para onde se vai, mas o caminho pelo qual se segue, havendo duas maneiras de partir – ir embora ou enlouquecer. A loucura de Maria das Dores não passava de um esquecimento em decorrência de tudo o que a ela aconteceu. Como não se lembrava de seu passado, como não contava sua história às mulheres que lhe inquiriam, como profanava o lugar

sagrado dos homens com sua nudez, fora chamada de louca por mulheres que ela sim considerava que estavam acometidas pela loucura.

Na impossibilidade de ir embora, Virgínia de *Terra sonâmbula*, a portuguesa que acolheu Farida, encontra na loucura uma possibilidade. Esquecer-se de si própria para que os outros não dessem conta dela, embora seu real desejo fosse o de realmente partir para Portugal e abandonar a terra devastada pela guerra, já que alimentava lembranças que nunca houve, escrevendo cartas fictícias e montando colagens com fotografias a fim de criar encontros nunca realizados - “a vida finge, a velha faz conta. No final, as duas se escapam, fugidias, ela e a vida” (COUTO, 2007, p. 158). A loucura fingida foi a saída encontrada pela portuguesa, pois “a dita loucura dela era seu refúgio mais seguro” (COUTO, 2007, p. 170).

A procura e a fuga são possibilidades para os que não encontram a si próprios nos espaços em que estão ou nos postos que ocupam, embora a partida não signifique, necessariamente, que algo ou alguém será encontrado. Apesar desta incerteza, temos nas obras *Terra sonâmbula* e *O alegre canto da perdiz* exemplos de personagens que viram na fuga um meio para escapar de toda uma realidade sufocante e assustadora, bem como viram na procura dos que estavam longe a possibilidade de religar os laços outrora rompidos. Muitas vezes, buscar ou fugir de algo implica em conhecer que determinadas fronteiras precisam ser rompidas e descobertas realizadas: “Descobriu que a terra era um lugar imenso, muito maior do que o olhar dos mortais. Que o horizonte se renova à medida que se alcança. Que o ponto de chegada é sempre um ponto de partida. Que a dor torna o homem mais duro, que a saudade não mata, apenas fere” (CHIZIANE, 2008, p. 69).

Referências

- BHABHA, H. K. Interrogando identidades; Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CHIZIANE, P. **O alegre canto da perdiz**. Lisboa, 2008.
- COUTO, M. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FANON, F. Racismo e cultura. In: SANCHES, M. R. **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 273-285.

MATA, I. A crítica africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?

Revista O Marrare. Rio de Janeiro, n.8, p.20-34, jan/jun. 2008.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46 - 60.

**ALGUNS ELEMENTOS ESPACIAIS E TEMPORAIS NA TEORIA LITERÁRIA
E NA OBRA *O EQUIVOCRATA*, DE RAUL FIKER**

**SOME SPATIAL AND TEMPORAL ELEMENTS IN LITERARY THEORY
AND IN *O EQUIVOCRATA*, BY RAUL FIKER**

Matheus Marques NUNES¹

Resumo: O artigo aborda as questões do espaço e do tempo na obra **O Equivocrata (uma reta de vista)**, de Raul Fiker. São duas questões importantes para a teoria literária e que também aparecem como constituintes fundamentais na perspicaz reflexão construída pelo filósofo Fiker na referida obra. Trata-se, assim, da análise de certas técnicas da narrativa usadas na obra e, por outro lado, da relação temporal e espacial estabelecida pelo autor, numa perspectiva que buscará um viés mais literário.

Palavras chaves: Equivocrata, poder, espaço e literatura.

Abstract: The article addresses the issues of space and time in the **Equivocrata (a line of sight)**, by Raul Fiker. They are two important issues for the literary theory and that also appear as fundamental constituents on insightful reflection built by Fiker philosopher in the said work. It is, thus, the analysis of certain narrative techniques used in the work and, on the other hand, the temporal and spatial relationship established by the author, in a perspective that will seek a more literary bias.

Keywords: Equivocrata, power, space and literature.

Introdução

A leitura que propomos para a **O Equivocrata (uma reta de vista)** de Raul Fiker será construída através de duas questões centrais na Filosofia e também na Literatura: o tempo e o espaço.

Pretendemos analisar algumas questões acerca da temporalidade e das questões espaciais trabalhadas por teóricos importantes da teoria literária e que serão fundamentais para futuros balizamentos sobre a obra de Fiker. Evidentemente, o tema poderia ser elaborado como um problema a ser tratado a partir do seu matiz sociológico e filosófico. No entanto, pretendemos, neste artigo, elaborar tais pensamentos enfatizando as questões temporais e espaciais sob o enfoque de uma discussão que se desenvolve também proficuamente no campo da teoria literária.

Para alcançar o objetivo proposto, e considerando se tratar de uma obra dúbia, em prosa poética, com muitos elementos de ironia relacionados aos eventos ocorridos em 1968 e com eventos de caráter biográficos, pensamos que é necessário analisar como

¹ Doutor em Sociologia (UNESP/Araraquara). Professor titular na Universidade Paulista (UNIP) campus Ribeirão Preto - 14024-270. Email: matheusmnunes@ig.com.br.

ela se vale dos apetrechos e técnicas da narrativa, na sua construção e também nos seus significados mais profundos.

No texto de Fiker sempre há personagem, na sua relação com o espaço, com o tempo, com o tema, com o enredo etc. Tentaremos, portanto, trabalhar e relacionar tais elementos literários, utilizando para isso algumas das proposições encontradas, por exemplo, em Mikhail Bakhtin, Octavio Paz, Claudio Willer e Benedito Nunes, conforme desenvolvermos nossa explanação destes aspectos da obra **O Equivocrata**.

A questão temporal

O tempo é condição essencial da narrativa e também um tema central na história da filosofia. Pensar na dimensão destas afirmações, certamente, nos ajuda a humildemente reconhecer a dificuldade de desenvolver uma análise sobre a questão temporal e literária na obra de Fiker.

Afinal, o tempo não é uma palavra unívoca. Podemos considerá-lo como tempo físico, como tempo psicológico, como tempo histórico, ou seja, podemos pensar em pluralidade, em coisas que não se encaixam num só conceito, mas, que acabam se embaralhando ao pensarmos na sucessão, na simultaneidade, na duração, na direção, na permanência e, concomitantemente, no processo de mudança.

A própria relação entre os três tempos revela como, em cada civilização, existe uma definição bastante diferenciada na própria ênfase que é dada ao passado, ao presente ou ao futuro. As chamadas sociedades primitivas priorizam o arquétipo temporal, ou seja, para ela o “modelo do presente e do futuro, é o passado” (PAZ, 1984, p.26).

As sociedades modernas, por outro lado, não estão voltadas somente para o novo. A modernidade enfatiza também, como fica patente ao considerarmos as manifestações artísticas do período, a ruptura, que se torna uma tradição. A interrupção de toda a continuidade torna-se um ponto central para a arte moderna:

A tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, pois o tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre os diversos tempos – passado, presente, futuro – apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes. (PAZ, 1984, p.22).

Lembramos que a época do romance, isso para destacarmos ainda a questão do tempo na obra literária, foi também o período do triunfo da ideologia do progresso, do controle do tempo produtivo e da própria História como ciência moderna.

Neste contexto cultural, a simultaneidade, a alternância de episódios, a montagem de diálogos, entre outras técnicas foram utilizadas amplamente para dar conta, por exemplo, do problema da continuidade. Concomitantemente foram desenvolvidas respostas no campo das artes plásticas, através, por exemplo, dos cubistas, futuristas, surrealistas e do movimento Dada, e posteriormente técnicas que se incorporaram à nascente linguagem cinematográfica.

A sensação da fugacidade do tempo moderno foi objeto de reflexão, integrada, como matéria e forma, para muitos escritores, Machado, Balzac ou Flaubert, assim, muitas e importantes narrativas dos séculos XVIII e XIX poderiam ser discutidas a partir deste problema.

Já nas primeiras décadas do século XX observamos mudanças significativas, envolvendo modificações no enredo, o debate filosófico sobre o tempo, o questionamento da duração interior, com Henry Bergson, a consciência individual, como centro mimético da narrativa e também o fluxo de consciência, com Marcel Proust:

Essa contrastação, com o sentido de um antagonismo radical, inerente à própria realidade, é também o fulcro da filosofia de Henry Bergson, que encontrou no tempo psicológico a antecâmara da liberdade, como resposta ao determinismo das teorias evolucionistas vigentes na segunda metade do século XIX. A permanente descoincidência desse tempo com as medidas temporais objetivas corresponde a uma diferença de natureza. Seus momentos imprecisos, inseparáveis dos estados mutáveis da consciência, que se interpenetram, formam, à semelhança da unidade múltipla de uma melodia, composta de sons heterogêneos, a sucessão pura, interior, irreduzível à sucessão no movimento físico, decomponível em intervalos homogêneos exteriores. Enquanto a última obedece a um encadeamento casual rigoroso (determinismo), aquela, movimento progressivo da duração interior, entramando o passado ao presente e preparando o futuro, atesta, porque tudo é novo na consciência, a liberdade do nosso Eu. (NUNES, 2013, p.p.55-56).

O tempo perdido, o tempo reencontrado por Marcel Proust, o seu apelo pela reminiscência para reconquistar o tempo perdido, não pela inteligência ou pela memória voluntária, mas, através da casualidade. O paraíso perdido da infância, revisitado, como

fusão do passado e do presente, mais ainda, como algo novo e mais significativo do que ambos.

Outro fator a ser considerado nesta análise do tempo e da literatura, é que na filosofia de Bergson a duração separa-se do tempo mensurável, o tempo da ciência, que é especializado, ou seja, reduzido a meros instantes idênticos. Note que para o filósofo, tempo real ou duração é o tempo da consciência, sem a interferência de qualquer superestrutura intelectual ou simbólica. Existe, portanto, uma corrente fluida, sem cortes ou separações definitivas e nítidas, na qual, a cada instante, tudo é renovado e tudo também é conservado (ABBAGNANO, 2000, p. 296).

Vale ainda destacar que a duração, apesar de apresentar-se como mudança incessante, está muito mais próxima da noção de eternidade do que da noção de tempo, por isso, a conservação de tudo, a totalidade em contraste com a fragmentação do tempo mensurável.

Fiker escreveu um trecho significativo a este respeito, logo no início da sua obra. Ironicamente o autor questiona as nossas construções e interpretações da realidade, da linguagem, daquilo que permanece, o “ficar no tempo e no espaço”. Notamos como o autor nos remete ao fluxo de consciência, mas, também destaca a perseguição que estabelecemos em busca de sentidos e a construção da nossa memória, ou ainda, da nossa percepção fugaz de uma realidade esmagada por nossas ansiedades e pelo nosso passado. São como elefantes que podem nos esmagar, vindos do passado e do futuro, se escapamos sentimo-nos aliviados. Porém, será possível escapar ileso?

A linguagem é similar a um labirinto, o diálogo com o outro que muitas vezes está no passado, memórias que estabelecem conforto, alívio, medo e ansiedade para escapar de seu poder. O surgimento, assim, de obras que também são armadilhas. Muitos são os dilemas que estão sempre no encalço do autor:

As saudades, a nostalgia, são uma agradável sensação, mesclada de ansiedade e tristeza em doses adequadas, que advém do fato de que escapamos do passado. Na terrível perseguição, fizemos a curva brusca para o aqui-agora e o passado seguiu reto, terminando por ficar encurralado na memória, que é a região para onde o aqui-agora dirige-se à toda velocidade com a postura do elefante quando pressente a morte e se dirige para o cemitério de elefantes. Posteriormente, há uma espécie de sensação de alívio por termos escapado de ser esmagados pelas patas desses animais moribundos com os quais cruzamos neste percurso irremediável que aqui tento infringir através de metáforas. E o futuro, sr. Administrador? De onde vêm esses elefantes com os quais cruzamos enquanto eles vêm em nosso

encalço? A linguagem, uma família de fantasmas, as obras de construção da memória-labirinto-camuflagem-armadilha dela mesma. (FIKER, S/D).

Percebemos, conforme destacado nos parágrafos anteriores, que a discordância do homem diante do tempo, ou ainda, as muitas tentativas de concordância entre passado, presente e futuro ocorre, frequentemente, entre os artistas modernos. O mesmo pode ser afirmado ao analisarmos a obra **O Equivocrata**.

O tempo ganha relevo em tematizações no plano individual, histórico e cultural. Lembrando que todo o século XIX presenciou um jogo imperialista entre as principais economias europeias, o que provocou muitos choques culturais que trouxeram a questão do outro para o centro dos debates artísticos. Discussão efetuada por diversas correntes artísticas da época das chamadas vanguardas históricas.

Quanto à realidade interna de muitos daqueles países capitalistas centrais, vale lembrar, que a forte expansão econômica e política desencadeada pela Revolução Industrial gerou, além da realidade colonial destacada anteriormente, um enorme contingente de operários e outros marginalizados, como prostitutas e outras figuras do proletariado, que se transformaram em objeto de muitos romances do século XIX preocupados com esta outra realidade social e cultural.

Os românticos fizeram, ao levar em conta nas suas obras tais personagens, uma crítica à própria concepção de sujeito na obra de arte. Os surrealistas com o inconsciente e o acaso outorgaram tal concepção. O mesmo acontece com Fiker, com sua mistura de gêneros; sua fusão entre prosa e poesia. Lembramos, neste sentido, da afirmação feita por Octavio Paz:

O poeta não é o 'autor', no sentido tradicional da palavra, mas um momento de convergência das diferentes vozes que confluem para um texto. A crítica do objeto e a do sujeito cruzam-se em nossos dias: o objeto se dissolve no ato instantâneo; o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem. (PAZ, 1984, p.200).

Assim, o diálogo com o outro, constitui-se, por um lado, um importante documento sociológico, pois, tais noções do eu e do outro pressupõe muitas definições prévias realizadas pela família, casta, classe e instituições que realizam incessantemente o processo de socialização.

Por outro lado, em certas obras literárias, o diálogo aparece, como destacou Bakhtin, “do homem com o homem”, ou seja, no momento em que todas aquelas definições e normas sociais perdem sua eficiência normativa:

É como se o homem se sentisse imediatamente no mundo como uma totalidade, sem nenhuma instancia intermediária além de algum grupo social a que ele pertencesse. E o convívio desse eu com o outro e com os outros ocorre imediatamente no terreno das últimas questões, contornando todas as questões intermediárias, imediatas. (BAKHTIN, 2011, p.201).

A polifonia constitui-se como um entrelaçamento de tempos, do passado e do presente. Também significa ao encontro de vozes diversas, diálogo que ressalta as diferenças sociais de línguas alheias, o plurilinguismo como manifestação do outro, enfatizando a estranheza, criando, desse modo, uma peculiar unidade.

Bakhtin cita algumas das personagens de Dostoiévski como exemplos deste último tipo de diálogo. Afinal, várias delas são oriundas de famílias ou grupos fortuitos e instáveis; sonham, por isso mesmo, até mesmo com a fundação de alguma utopia ou distopia.

Neste sentido, também podemos lembrar o sonho do “homem ridículo” com a idade de ouro superando as normas sociais vigentes (DOSTOIEVSKI, 2011). A questão, similarmente ao que é exposto por Raul Fiker, é a tomada de consciência do postulado do ser solitário, consciente ou não de que não existe mais um nós, e daí, sua busca por uma concordância interior consigo mesmo. Ironicamente, Fiker, no final do primeiro conto do **Equivocrata**, comenta sobre sua “Biografia do ano de 1968”: “Ontem perdi mais um pouco de identidade, ainda tenho um pouco de medo (pretendo guarda-lo para alguma emergência)”. (FIKER, s/d).

A reminiscência do passado, mesmo através do passado do outro, do louco, do marginal ou do primitivo, ultimava-se no tempo reconquistado, no presente retirado do fluxo temporal, afinal, a busca pelo outro suspende a dominância do tempo cronológico, elaborado pela matemática ou pela ciência naturais, um tempo que não é mais passado ou presente, nem fusão de ambos, um tempo comum e mais essencial do que o passado ou o presente tomados separadamente.

Destacamos, além disso, a ubiquidade temporal da narrativa proustiana, com suas analepses, prolepses e iteração, o momento do reencontro com o passado, ou do autor consigo mesmo, ou do autor com o outro. A interrupção do fluxo de consciência

em êxtase, sem passado e sem futuro. A importância do momento e também do apropriar-se da duração interior como descoberta da (in)temporalidade essencial das coisas (NUNES, 2013, p.60).

Finalmente, poderíamos ressaltar outros conceitos, relações, técnicas e abordagens sobre o tempo, elementos também fundamentais para tal debate no campo da teoria literária: o monólogo interior, com seu encadeamento afetivo, reflexivo, espontâneo, intelectual, lógico e afetivo (James Joyce); a epifania, a poética da iluminação súbita, do instantâneo, mas, também do fora do tempo; o mito estendendo-se na narrativa de romances no plano até mesmo de seus enredos (Thomas Mann).

Ainda mais sobre o espaço e o tempo

No livro **Estética da criação verbal**, Bakhtin, ao fazer a tipologia do romance, destaca o gênero romance de viagens e afirma que a personagem é um ponto que se movimento no espaço. No entanto, não é um ponto que possui características essenciais nem se encontro no centro da atenção do escritor, muito mais relevante, é o movimento, isto é a viagem, a aventura, ou seja, o acontecimento imprevisto decorrente da ação humana (BAKHTIN, 2011, p.206).

Através da viagem o artista podia desenvolver, sobretudo, no naturalismo antigo, como, por exemplo, é o caso de Petrónio, toda a diversidade espacial e social do mundo. Uma concepção do mundo, puramente espacial e estática. Mesmo apresentando a diversidade do mundo, a imagem do homem é estática, como também é o mundo que o cerca, uma contiguidade espacial de contrastes: sucesso e insucesso, assim como a vitória alternada com a derrota.

Podemos também refletir acerca da relação tempo e espaço, ainda de acordo com Bakhtin, nas obras de Goethe. Mas, não é só uma relação, trata-se, de uma leitura do tempo através do todo espacial, perceber os indícios do transcórre do tempo. Diferentemente do que era considerado como imobilidade do mundo, conforme notamos no parágrafo anterior, percebê-lo como um todo, num processo constante de formação.

O movimento dos astros, os ciclos agrários ou as estações do ano estão indissolúvelmente ligados ao movimento da vida humana, aos nossos afazeres cotidianos, a construção, ao trabalho, aos valores das culturas do passado e de sua concepção de tempo cíclico. Tais ponderações sobre o espaço e o tempo, levam-nos a cultivar outro olhar sobre o espaço, percebemos a importância do crescimento da árvore,

notamos os vestígios da ação humana, nas ruas, cidades, obras de arte, entre outras, como importantes indícios desse processo do tempo histórico.

As formas visíveis do tempo, inclusive a diversidade social e suas diversas manifestações culturais, ganham relevo no século XVIII na literatura e nas ainda incipientes ciências sociais. Neste contexto, o olhar, e podemos, mais uma vez citarmos Goethe e também Rousseau, tem excepcional importância. Por isso mesmo, seus conceitos mais importantes podem ser representados em forma visível, em modelos, figuras ou desenhos esquemáticos e simbólicos.

Lembramos que o subtítulo da obra de Fiker inclui a abrangência do olhar. "Uma reta de vista" seria um "ponto de vista" mais abrangente, pois uma linha é uma sucessão de pontos. Postura mais afinada, acreditamos, com a diversidade temporal e espacial da década de 1960, ou, apto a enfrentar a complexidade espacial/temporal de um presente massificado, instrumentalizado, que se enlaça ao passado com suas memórias afetivas biográficas (o grande amor de Maio de 1968, em Paris, pela artista Leila Ferraz, a principal personagem da obra de Fiker) e o tempo das epopeias míticas do corsário domiciliar.

Notamos, de acordo com Bakhtin, que a visibilidade ressaltada por Goethe destaca a relação entre aquele tempo orgânico, natural, visto, por exemplo, durante a viagem do poeta pela Itália, com o tempo do cotidiano e com outros indícios do tempo histórico. Em outras palavras, o movimento visível do tempo histórico é inseparável da ambiência natural e social: "É precisamente em Roma que Goethe percebe com especial acuidade essa essencialidade surpreendente do tempo histórico, a sua fusão com o espaço terrestre". (BAKHTIN, 2011, p.242).

Existem alguns pontos elencados também na obra **Estética da criação verbal**, que resumem, portanto, a visão de tempo em Goethe e que são relevantes para nossas ponderações sobre a obra de Fiker tais como: a) de que tudo leva em si a marca do tempo e de sua fusão; b) a relação entre passado e presente; c) o caráter criativo desta relação temporal; d) a necessidade de se vincular o tempo e o espaço; e) a inclusão do futuro que conclui a plenitude do tempo e f) a visibilidade do tempo no espaço (BAKHTIN, 2011, p. 244-5).

Podemos acrescentar, ao pensar que Goethe e Rousseau falaram do tempo e do espaço através de viagens, que a viagem, além de espacial, é realizada pelo deslocamento temporal, ou seja, não só físico, mas espiritual.

Tal interligação, fundamental para a compreensão da estética, das relações espaciais e temporais é denominada por Mikhail Bakhtin de cronotopo:

No cronotopo artístico-literário 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 espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2002, p.211).

O termo foi criado originalmente nas ciências da matemática e empregado também na física, como fundamento da teoria da relatividade, mas, assimilado e amplamente utilizado na literatura.

Evidentemente, Bakhtin não estava interessado no sentido específico do termo, conforme usado nas ciências exatas. Para a crítica literária o termo é quase uma metáfora, revela o caráter indissolúvel do tempo e do espaço, ou ainda, constitui-se como uma categoria “conteudístico-formal da literatura” (BAKHTIN, 2002, p.212), fundamental para a definição dos gêneros e também da imagem do indivíduo na literatura.

A viagem possui muitos e significativos sentidos na literatura, no mito e na história: a jornada dos israelitas no deserto em busca da terra prometida, mas também da sua identidade como nação; a Odisseia com todos os seus arquétipos essenciais para a formação do homem grego; também a viagem de Fiker a Paris descrita na sua obra. Pensando em tais exemplos, é possível enfatizar, o que afirmamos já no início deste capítulo, que a viagem pode descrever a chegada a novas terras, sua colonização, pioneirismo ou exotismo, mas, pode ser caminho de revelação interior essencial para a criação do artista.

O errante por opção em busca de conhecimento superior, ou seja, o artista que sente um estrangeiro, por isso mesmo, a predileção pelas viagens e, conseqüentemente, a busca pela sua verdadeira identidade, por isso mesmo, a permanente viagem por tal objetivo.

Afinal, a passagem do tempo é sentida como irreparável perda, por outro lado, estabelece-se o esforço para recuperar o tempo através da escrita. Pensamos não somente em Marcel Proust, porém, também na geração Beat e Raul Fiker, que escreveram sobre tal questão.

Diferentemente do que antes acontecia, com os relatos de viajantes do século XIX, por exemplo, quando o diário seguia tal ordem, cronológica, talvez, eles, através de uma enumeração caótica de nomes, invenção de genealogias, de tradições, mitos com seus arquétipos, escrita automática, datas, referências culturais urbanas, enfim, de uma arqueologia de fatos históricos e biográficos, criam uma nova realidade memorialista, mais profunda do que uma simples relação causal: “O moderno intenso, vertiginoso, abre-se em brechas para o passado mítico, dos deuses; para a atemporalidade, anulação do tempo cronológico” (WILLER, 2014, p.85).

Citamos, finalmente, a busca premente dos flâneurs, despreocupados e distraídos, pelos novos e velhos espaços da cidade em busca do maravilhoso. Talvez uma viagem também realizada pelos surrealistas, pela geração Beat, por Fiker, entre outros. No entanto, conforme destacamos anteriormente, a viagem não contempla apenas uma busca por outros lugares, trata-se de um olhar diferente, do distanciamento presente e de um destino que pode ser o passado. O passado que, em muitos casos, é o melhor presente.

A viagem possui ainda outra possibilidade notável para os propósitos dos escritores modernos, ela permitirá o encontro com o outro, ou ainda, o encontro, conforme destacamos neste artigo, com outras vozes: a polifonia de Bakhtin e a palavra nos seus vários tempos e lugares.

Além disso, a viagem torna mais evidente a necessidade da contextualização da palavra. Devemos perceber como enunciado neutro utilizado como palavra comum, como palavra do outro, alheia, repleta de ecos do passado, da formação da língua feita por muitas gerações, uma palavra cheia do eco de outros enunciados, e, finalmente, como a minha palavra, pois, ela está eivada da minha compreensão diante das situações que vivencio, de acordo ainda e com meus propósitos no mundo (BAKHTIN, 2011, p.294).

Outro importante nome que trabalhou a questão exposta neste artigo e que poderá esclarecer melhor a interação do poeta com a(s) outra(s) voz(es) foi o do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz.

As formas poéticas, bem como as demais figuras de linguagem, segundo Paz, procuram e descobrem semelhanças, muitas delas ocultas, entre objetos diferentes. Como sempre fizeram os poetas e pintores surrealistas, mas, também Fiker. Mesmo que tal contato com o outro seja considerado como algo inusitado.

Ainda no que se refere a esta operação de relacionar realidades contrárias, destacada por Octavio Paz, ou do encontro com a outra voz e suas possibilidades de interpretar a realidade, vale mencionar:

A operação poética concebe a linguagem como um universo animado, perpassado por uma dupla corrente de atração e de repulsão. Na linguagem se reproduzem as lutas e uniões, os amores e as separações dos astros e das células, dos átomos e dos homens. Cada poema, seja qual for seu tema, sua forma e as ideais que informam, é antes de tudo e sobretudo um pequeno cosmo animado. O poema reflete a solidariedade das “dez mil coisas que compõem o universo”, como diziam os antigos chineses. (PAZ, 1993, p.147).

Portanto, a experiência discursiva individual se forma e se desenvolve em contínua interação com outros enunciados, as próprias ideias nascem e se formam através deste processo de luta e interação com o outro. A socialização inclui a palavra sobre palavra, criando um reflexo de subjetividade até mesmo nas coisas mortas e relacionadas ao passado do indivíduo. O nosso passado simbólico ligado pela memória simbólica e coletiva.

Vejamos, para exemplificarmos e também para relacionarmos a discussão do encontro com o outro conforme apontado anteriormente, a descrição, a partir de um sonho do autor, do encontro de Fiker com um rato, nos jardins da biblioteca municipal, que, seguro por um homem magro, vestido de branco, descabelado, de expressão desagradável, era apertado, ou melhor, espremido pela mão direita daquele homem magro.

A cena de muita angústia, comparada à impressão de ver alguém “que ao sentar-se para comer é imediatamente comido pela comida” (FIKER, s/d), é descrita no conto intitulado “Hábito” que, junto com o outro conto intitulado “Mundo”, também é o desfecho do livro **O Equivocrata**. O rato tem uma expressão humana, talvez devido ao seu olhar, com grandes “olhos de cor indefinida”, que só olhavam fixamente seu interlocutor, o que, segundo o autor, permitem infinitas interpretações. A ligação do interprete/observador com o rato é reveladora.

Indicação de que ambos, talvez, sejam vítimas das “mais atraentes promessas falsas”:

Eu, covarde e só, observava, atravessando pela fúria e pelo medo. Sou dos que buscam a partilha, toda a carga é maior do que minhas forças, divido o perigo, a desgraça, o prazer, o medo, a ação e a única morte

cuja ideia não me arranca suores é a morte bem dividida, o que me torna num adepto das guerras, dos cataclismas e das epidemias. (FIKER, S/D).

Não é justamente tal incursão, no real e também através do onírico, que constitui uma das propostas elaboradas por Raul Fiker, em muitos momentos da sua obra? O poder dos equívocos, as retas de vista e a nossa vulnerabilidade e pretensões diante do discurso, da palavra e as muitas visões construídas pelos encontros com o outro: a convergência de muitas vozes na vastidão polifônica desbravada pelo corsário domiciliar.

Referências

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. “Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica”. In: **Questões de literatura e estética. A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/AnnaBlume, 2002.
- DOSTOIEVSKI, F. “O sonho de um homem ridículo”. In: **Duas narrativas fantásticas**. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FIKER, R. **O Equivocrata uma reta de vista**. São Paulo: Massao Ohno Editor, S/D.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- PAZ, O. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- WILLER, C. “As viagens e o tempo” In: **Os rebeldes: geração Beat e anarquismo místico**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

A NATUREZA DIURNA EM ÁLVARES DE AZEVEDO NATURE IN DAYLIGHT IN ÁLVARES DE AZEVEDO

Alexandre de Melo ANDRADE¹

Resumo: O artigo pretende fazer uma abordagem da natureza diurna no poeta romântico Álvares de Azevedo, relacionando-a a questões caras ao universo romântico. Para isso, faremos a leitura de alguns poemas que compõem a primeira e a terceira parte da obra poética *Lira dos vinte anos*, dialogando com teorias do imaginário e observando o universo que funda o próprio poeta a partir das imagens diurnas.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo; poesia; natureza diurna.

Abstract: The article intends to approach the daytime nature in the romantic poet Álvares de Azevedo, relating to the important questions to the romantic universe. For this, we will read some poems that make up the first and the third part of poetry *Lira dos vinte anos*, talking with imaginary theories and observing the universe that blows the poet himself from daylight images.

Key-words: Álvares de Azevedo; poetry; nature in daylight.

Para uma leitura da natureza diurna em Álvares de Azevedo não basta fazer aplicação direta de teorias do imaginário; adotando este método de análise, estaríamos, sem dúvida, incorrendo em determinados desvirtuamentos, pois extrairíamos da sua lírica justamente a possibilidade de surpreender por meio de imagens inusitadas e inovadoras. Mikel Dufrenne, em “A experiência estética da natureza” (2004, p. 62), chama a atenção para a manifestação das formas naturais na arte, dizendo que “[...] a natureza não cessa de improvisar”. O crítico ainda salienta (2004, p. 62; grifo nosso) que “[...] o objeto natural exalta os aspectos sensíveis do mundo, cuja imprevisibilidade e prodigalidade são então as virtudes dominantes, **sem que se seja tentado a procurar nele o rigor de uma organização premeditada**”. Se a proposta do Romantismo foi a busca do novo, do original, rompendo com os valores absolutos e inaugurando a estética da superação, ser-nos ia forçoso “enquadrar” as imagens descritas nos poemas a teorias prescritas, o que tiraria do texto justamente a possibilidade de uma **constante reinvenção**. Isso, porém, não invalida o possível contato entre as imagens suscitadas nos poemas e a leitura que se faz delas por teóricos que desenvolvem o estudo da imaginação da matéria, como Bachelard, que nos será útil em alguns momentos. Porém, esse contato de que falamos entre o poema e a teoria acontecerá na medida em que o próprio poema, pelo seu dizer, solicitar esta possibilidade de leitura. Dessa forma, não

¹ Pós-Doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na AFARP-UNIESP – CEP 14010-060. Email: alexandremelo06@uol.com.br.

provaremos a teoria por meio do texto, mas deixaremos que o próprio texto nos conduza a uma reflexão sobre os aspetos dos quais nos disporemos a entender e comentar.

Na poesia de Álvares de Azevedo, especialmente nos poemas expostos na primeira parte da *Lira dos vinte anos*, há uma valorização fundamental dos elementos que participam das cintilações diurnas; o poeta transcendentaliza as formas naturais por meio da possível identificação entre esse cromatismo dourado e o seu desejo de ascensão às atmosferas vagas e fluidas. O vínculo estabelecido entre o eu e a natureza propicia que o êxtase sentido pelo eu lírico revele sentimentos de pureza, ingenuidade, intensa alegria e perfeição.

Bachelard considera que **a noite não nos pertence**, pois é quando estamos entregues a algo que não conhecemos e não somos bem o nosso ser. Contrário disso, na sua concepção, “[...] o devaneio do dia beneficia-se de uma tranqüilidade lúcida. Ainda que se tinja de melancolia, é uma melancolia repousante, uma melancolia ligante que dá continuidade ao nosso repouso” (2006, p. 60). É pertinente essa relação que Bachelard faz entre a lucidez do dia e a inconsciência da noite; porém, em Azevedo, essa tranqüilidade ultrapassa a esfera da lucidez e recai sobre certo entorpecimento que eleva a consciência lírica a uma crescente **embriaguez dos sentidos**. Bachelard acrescenta que esse estado diurno equivale a uma ausência de preocupações, o que sobrepunha uma entrega às harmonias do universo. Essa serenidade, na poética azevediana, deriva de uma concomitância de traços da natureza que concorrem para um aglomerado de formas claras e radiantes, propondo um movimento contínuo das formas inanimadas; há frequente oscilação entre **estaticidade e dinamicidade** que colabora para os efeitos de contemplação e de personificação da natureza.

O tom utilizado nessas poesias é sempre o de **exaltação**; a intensidade com que o poeta usa os pontos de exclamação e as reticências atestam a excitação dos sentidos e o olhar devaneante do eu lírico. A exploração das cores que beiram o diáfano e a referência ao perfume que flui do mundo natural também contribuem para essa **teofania terrestre**.

Segundo Maria Alice de Oliveira Faria (1973, p. 223), “O panteísmo diurno de Álvares de Azevedo culmina num dos temas mais característicos de sua poesia e de seu psiquismo – o tema do abrigo da natureza, tépido e acolhedor [...]”; neste sentido, os aspectos solares deste poeta estão diretamente associados à ideia de uma grande mãe acolhedora, que aquece e ilumina a vida. Desse estado de **transcendência diurna**, verifica-se que “O abrigo da ventura terrestre é a grama fofa, a sombra acolhedora da

árvore, a concavidade dos seus vales de sonho. É o abrigo seguro que acalma o poeta [...]” (FARIA, 1973, p. 223). O contato com as flores, com a terra e com as árvores aponta para um **aconchego materno** e para uma **frouxidão dos sentidos**, e toda a natureza descrita é um grande ser que respira e que libera raios cintilantes de ventura.

Entre as obras de Álvares de Azevedo, a primeira parte da *Lira* é a mais propícia à transcendência provocada pelo dia, embora haja o apelo noturno em muitos poemas aí presentes. “Na Minha Terra” (2000, p. 140), por exemplo, apresenta o amanhecer da terra entre “névoa e flores e o doce ar cheiroso”, sob um céu azul que aclara e “Sacode as brancas flores”. O poeta considera que viver neste cenário corresponde a um “lânguido sentir” e compara esta sensação ao estado de sonolência. O dormir, citado mais de uma vez no poema, corresponde ao estado de embriaguez provocado pelo devaneio das formas claras, o que eleva o poeta a uma suprarrealidade, ao estado de um sonho contínuo. À noite, o poeta sente uma chama viva que flui do universo e que atrai seus sentidos; de dia, o poeta se sente entorpecido pelas formas radiantes. **À noite, vive; de dia, contempla.** “Itália” e “Anima Mea”, além de outros poemas da Terceira Parte da obra, também apresentam esses aspectos de que falamos. *O Poema do Frade*, *O Conde Lopo* e *O livro de Fra Gondicário* apresentam poucas referências aos aspectos diurnos, pois o cenário noturno fica mais propício aos desvarios e aos vícios dos personagens. *Macário* e *Noite na taverna* priorizam, ainda com mais evidência, os aspectos noturnos, que desembocam em abordagens notadamente satanistas.

Na Segunda Parte da *Lira*, a natureza diurna traz as mazelas do mundo real, isento das fantasias, pois “[...] o sol, elemento que traz a claridade ao mundo dos homens e desnuda a realidade, torna visível a miséria física, moral e espiritual [...]” (ANDRADE, 2003, p. 110) a que a sociedade, aos olhos do poeta, está mergulhada. O mundo se apresenta, agora, sob o olhar da troça e da ironia, como no quarteto abaixo, extraído de um soneto:

Ao sol do meio-dia eu vi dormindo
Na calçada da rua um marinheiro,
Roncava a todo passo o tal brejeiro
Do vinho nos vapores se expandindo!
(2000, p. 239)

Os aspectos diurnos da segunda parte da obra evidenciam a predominância da artificialidade sobre a poesia, do dinheiro sobre o amor, da aparência sobre a interioridade. Não discutiremos, aqui, todos estes aspectos irônicos da poesia de Álvares

de Azevedo, até mesmo porque já o fizemos com certa profundidade por ocasião de um trabalho anterior²; nossa intenção, por ora, é demonstrar a transcendência diurna por meio da abordagem de alguns poemas que privilegiam o sol como manifestação da harmonia.

O espectro solar ganha contornos altamente poéticos em *Álvares de Azevedo*. O universo, quando descrito sob os clarões do sol, não apresenta nenhuma divisão, tudo concorre para a **unidade**. É o **reino da analogia**, anterior às contradições que serão aparentes através da ironia nos poemas da segunda parte da *Lira*. A beleza das formas revela o estado de saúde, anterior ao estado de enfermidade; o ser do eu aparece no ser das coisas, e **todas as imagens cósmicas levam a um ideal presente**.

O poeta abre o poema “A Harmonia”, da primeira parte da obra, dessa forma:

Meu Deus! se às vezes na passada vida
 Eu tive sensações que emudeciam
 Essa descrença que me dói na vida
 E, como orvalho que a manhã vapora,
 Em seus raios de luz a Deus me erguiam,
 Foi quando às vezes a modinha doce
 Ao sol de minha terra me embalava,
 E quando as árias de Bellini pálido
 Em lábios de italiana estremeciam!
 (2000, p. 157)

O sol aparece como um refrigerio e um astro que alimenta o eu lírico de vida e de entusiasmo. Não raro, o poeta o associa à própria ideia de amar e de viver entregue aos encantos das mulheres. Nesses casos, a imagem do sol funde-se com a imagem da mulher, concorrendo para a perfeição e o prazer. O passado, no poema, é associado ao tempo do sol, quando o poeta sonhava com amores; é o tempo anterior à descrença e à desilusão. Há uma referência constante, ao longo do poema, à italiana – sinônimo do amor puro dos tempos passados –, e o poeta lamenta, no presente, a “mancha escura” que tomou conta das “roupas santas” dela. As interrogativas, que aparecerão na penúltima estrofe, impõem um olhar de dúvida a esse tempo de ilusão e de pureza; são questionamentos que, na verdade, separam a claridade da obscuridade, rompendo com o sentido de unidade trazido originalmente pelo sol.

² Na dissertação de mestrado, intitulada *A veia irônica na voz sentimental de Álvares de Azevedo* (2003), pudemos demonstrar mais claramente os efeitos irônicos provocados pela presença do sol na segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*.

No poema “Cantiga”, igualmente da Primeira Parte, o poeta retoma o tom dos contos de fadas para falar de uma donzela que, a princípio, dorme:

Em um castelo doirado
 Dorme encantada donzela;
 Nasceu – e vive dormindo
 - Dorme tudo junto dela.

Adormeceu-a sonhando
 Um feiticeiro condão,
 E dormem no peito dela
 As rosas do coração.
 (2000, p. 170)

Através dos versos redondilhos, ao gosto da tradição popular, e de uma linguagem simples, o poeta provoca um enfrentamento entre **o sono e a vigília**. O universo inteiro dorme com a donzela, e todos os elementos noturnos são entregues, conforme nos informa o poema, ao devaneio e aos sonhos. Esta primeira parte do poema, compreendida entre as seis primeiras estrofes, mostra o tempo do sono. A segunda e última parte, composta de cinco estrofes (da qual retiramos três), mostra a passagem do sono para o estado de vigília:

Acorda, minha donzela,
 Foi-se a lua – eis a manhã
 E nos céus da primavera
 A aurora é tua irmã.

Abrirão no vale as flores
 Sorrindo na fresquidão:
 Entre as rosas da campina
 Abram-se as do coração.

Acorda, minha donzela,
 Soltemos da infância o véu...
 Se nós morrermos num beijo,
 Acordaremos no céu.
 (2000, p. 171)

Passa-se da estaticidade para a mobilidade, o que se pode perceber pelos verbos expressos em ambas as partes: na primeira, o verbo “dormir”, que aparece nove vezes, e mais as formas verbais “adormeceu”, “sonhando”, “voam”, “suspiram” e “nasceu” corroboram para o estado de entrega do eu lírico e para a fluidez do universo; na segunda, as formas verbais “acorda”, “foi-se”, “abrirão”, “sorrindo”, “abram-se”,

“soltemos” e “acordaremos” mostram o movimento da donzela em consonância com o movimento da natureza à sua volta, que igualmente desperta. O sentido de unidade permanece, pois os elementos naturais, agora aclarados pelo aspecto solar, aproximam-se dela (“A aurora é tua irmã”). O **tempo da primavera**, que na poética azevediana sempre se associa aos aspectos diurnos, propicia a sensação de natureza viva que o poeta deseja. Essa integração do eu lírico e da donzela às formas naturais é referida, pela própria voz lírica, ao tempo da infância. Conforme pudemos discutir no primeiro capítulo, o **tempo da infância** é o tempo da união entre todos os seres, o tempo do mito, ausente dos conflitos e das contradições. A “manhã”, os “céus da primavera”, a “aurora”, as “flores”, a “fresquidão” e as “rosas da campina” elevam a paisagem iluminada pelo sol a um êxtase que ultrapassa o próprio estado de sono, descrito na primeira parte do poema, e toca as esferas do encantamento; a construção poética fundamentada no conto de fadas propicia tal efeito. Cada palavra referente às formas naturais evoca o estado primitivo das coisas, de forma que todo o universo corresponda ao sentido primeiro de tudo; o **devaneio do amanhecer**, assim, pressupõe o alcance dessa **beleza primordial e essencial**, aos olhos de quem contempla apenas com as sensações. Ernst Cassirer, fazendo referência a Râ, deus do sol, para falar das “configurações claras e verbalmente apreensíveis” (2006, p. 99), diz que **o sol é um demiurgo**, pois permite que toda a realidade se apresente, que tudo que possui existência apareça; ainda segundo o próprio teórico, o sol seria como a palavra de Deus, que, segundo a Gênese, separa a luz das trevas.

Albert Béguin, em “Los Aspectos Nocturnos de la Vida”, faz certa relação entre o dia e a razão, considerando que a luz insinua a consciência, o racionalismo e a crença nas faculdades diurnas. Essa concepção se aplica de forma mais plausível sobre alguns poemas, como, por exemplo, os sonetos de Antero de Quental. O poeta português usa insistentemente a imagem do sol para expressar as ideias de combate, tentando mostrar a um interlocutor que o tempo é o da razão, e que é necessário enxergar a realidade cruel em que os homens estão inseridos; o sol, neste caso, aclara os aspectos sociais, descortina a realidade circundante e aponta para o inconformismo. Quando Béguin associa o dia ao sonho, em “Hesperus”, surge-lhe a ideia de cintilações e vibrações diurnas; nestes casos, “*Esas regiones del paraíso son como una transfiguración de las regiones terrestres, operada por la luz [...]*” (1996, p. 215). Esta concepção é a mais favorável à poesia de Álvares de Azevedo, com exceção das referências ao sol que o

poeta faz na Segunda Parte da sua *Lira* – conforme já mencionamos –, quando o que se explora não é o racionalismo nem as inspirações, mas o aspecto disforme da realidade.

O poema “12 de Setembro”, da Terceira Parte da *Lira*, dedicado a falar do dia em que o eu lírico faz anos, faz alusão ao tempo passado, ao presente e ao futuro. Não podemos deixar de mencionar que Álvares de Azevedo nasceu na referida data e que provavelmente fez disso motivação para a escritura de tais versos. O poema é dividido em dezoito partes, sendo apenas a primeira desdobrada em duas estrofes (uma sextilha e um terceto), e as demais formadas por apenas uma estrofe em sextilha. Todas as sextilhas, a partir da segunda parte, são compostas por quatro versos decassílabos e dois hexassílabos, de forma que estes venham depois daqueles. A primeira parte assim se apresenta:

O sol oriental brilha nas nuvens,
 Mais docemente a viração murmura,
 E mais doce no vale a primavera,
 Saudosa e juvenil e toda em rosa
 Como os ramos sem folhas
 Do pessegueiro em flor.

Ergue-te, minha noiva, ó natureza!
 Somos sós – eu e tu: - acorda e canta
 No dia de meus anos!
 (2000, p. 275)

O dia em que faz anos, aos olhos do poeta, é um dia ensolarado, e toda a natureza à sua volta corresponde a um bem-estar que contagia o amanhecer. A “viração” e a “primavera” são associadas à doçura, como se constata no segundo e no terceiro versos, concorrendo para um efeito sinestésico de harmonia e bem-aventurança num dia em que as esperanças são, normalmente, renovadas. Os versos iniciais colocam os sentidos à disposição da contemplação da natureza: o primeiro verso explicita a **visão** do “sol oriental” que “brilha nas nuvens”, no segundo verso percebemos a **sensação auditiva** pela “viração” que “murmura”, e no terceiro verso a **sensação olfativa** pela referência à “doce [...] primavera”. Todas estas sensações sobrepostas concorrem para uma **reunificação dos elementos naturais**. A natureza, “noiva” do eu lírico, é exaltada e evocada para que se una a ele e cante em homenagem ao seu dia. A singeleza dos versos é resultante, também, do vocabulário, que valoriza os elementos de uma natureza genuína e bela: “vale”, “juvenil”, “rosa”, “ramos”, “folhas”, “pessegueiro” e “flor”. O amanhecer, no texto, revela o tempo presente, o tempo da expectativa e da felicitação.

As duas estrofes seguintes contradizem a harmonia exposta na primeira parte, e instauram o tempo da desilusão:

Debalde nos meus sonhos de ventura
Tento alentar minha esperança morta
E volto-me ao porvir...
[...]
(2000, p. 276)

O canto, que até então era o despertar da natureza, transforma-se no canto da sepultura, e o poeta diz sentir febre, já que o “cérebro transborda”, e morrerá ainda jovem, sonhando a esperança. O pessimismo tinge as duas estrofes de tons escuros, e resta ao poeta cantar sua desventura; a única certeza, agora, é a da morte próxima. Percebemos que há uma oposição entre **vida e morte** instaurada no interior dos versos, de forma que o fazer anos, a princípio insinuando vida e alegria, passa a significar descrença na vida e morte.

As três estrofes seguintes, que vão da quarta à sexta parte, fazem referência ao tempo passado, quando o eu lírico estava em harmonia com a natureza. Vejamos a quarta estrofe:

Meu amor foi o sol que madrugava
O canto matinal da cotovia
E a rosa predileta...
Fui um louco, meu Deus, quando tentava
Descorado e febril nodoar na orgia
Os sonhos de poeta...
(2000, p. 276)

O despontar do sol corresponde ao acordar de toda a natureza e ao entregar-se a uma vida de prazeres, sem que a consciência imponha a dúvida e o conflito. A oposição passado x presente revela as contradições entre a vivência dos amores e a consciência descrente, a ingenuidade e a desilusão, o sonho e a realidade, a claridade e a obscuridade. Na sexta estrofe, o poeta cita a figura da mãe, que o alentava, mas que agora pranteia por ele³. A alternância entre verbos no pretérito perfeito e verbos no presente traz a oscilação entre os termos contraditórios que citamos.

³ A figura materna, em Álvares de Azevedo, é normalmente uma ideia distante, pertencente a um passado remoto, a quem o poeta faz alusão quando se sente apartado da ingenuidade e da pureza. É comum que as referências sejam seguidas por pedido de perdão.

Da sétima à nona estrofe, o poeta se fixa no passado, comenta a vida *donjuanesca* que levou e mostra-se atordoado pela constatação de que ninguém lhe amara. A solidão que sobreveio a tudo isso leva o poeta a concluir: “odeio o mundo”, numa atitude de misantropia que intensifica seu isolamento e seu sofrimento. Nas três estrofes seguintes, o poeta fala dos que viveram da mesma forma que ele, amando intensamente, incorrendo em prazeres intensos e tendo o “sol” como um fogo que “ateia o sangue em lava / E o cérebro varia...”. O sol do início do texto, responsável pela harmonia e pela contemplação, agora assume um papel de propulsor dos desvarios; é como se ele oscilasse entre a passividade e a atividade⁴.

O restante do texto caminha para o anoitecer, quando o poeta se entrega à morte. Antes disso, diz quão belo foi ter vivido sob a influência de Goethe, Homero, Dante e Byron, com quem aprendeu a sonhar e enxergar a “terra palpitante”. Porém, a morte é vista como o que lhe resta, e o eu lírico se entrega a essa “noite tranquila”. A referência ao prazer de uma existência simples e natural, suscitada apenas na primeira parte do poema, cede lugar a uma sequência de estrofes que delineiam a desventura e a ausência de expectativa. A espera da morte, em pleno dia de fazer anos, colabora para essa ideia de desistência e de fraqueza frente a existência.

Bachelard, em *A Poética do Devaneio*, associa os tons claros e calorosos à infância. A maravilha do mundo iluminado pelo sol, segundo o crítico, equivale ao olhar da criança, que realça a harmonia das formas naturais por identificação. Ele salienta que “A Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras” (2006, p. 112) e que, por isso, é comum que os devaneios voltados para a infância tornem aparente a atmosfera solar, as árvores, o riacho etc. O mundo da infância é, dessa forma, “[...] um mundo comandado pelo sol dominador” (2006, p. 112), e a imagem poética que flui desse mundo remonta diretamente ao tempo da infância, com todas as suas conotações de grandeza e vitalidade. No texto de Álvares de Azevedo, o amanhecer nos direciona a esse devaneio e provoca uma relação indireta com a infância. Essa sensação é intensificada quando o poeta nos fala de um presente sem esperanças e de um futuro comprometido com a morte; ou seja, o amanhecer seria, também, o amanhecer dos sonhos, e o anoitecer, o arrefecimento das ilusões. No interior de um mesmo poema, como este exemplifica, há um “processo” que mostra o

⁴ É bom lembrar, porém, que muitas referências ao sol são apenas metáforas que insinuam a intensidade dos sonhos que há no íntimo do eu lírico, capazes de levá-lo aos desvarios e ao desgaste da própria vida. Nestes casos, em vez de fazer um retrato da natureza diurna, o poeta mergulha no próprio caos interior, dominado por um “fogo” que “arde sua alma”.

dinamismo da natureza (sol e noite) em conformidade com as próprias oscilações do eu lírico.

O poema “Um Canto do Século”, primeiro na tríade formada pelos “Hinos do Profeta”, que constam na Primeira Parte da obra, corresponde quase que à mesma sequência do “12 de Setembro”. Algumas passagens são idênticas, poucas diferenças no aspecto vocabular perpassam as estrofes. Porém, aqui o poeta constrói vinte e sete estrofes e intensifica o pessimismo explorado naquele. A principal diferença é em relação às duas estrofes iniciais; o poeta inicia com “Debalde nos meus sonhos de ventura / Tento alentar minha esperança morta”, sem a parte inicial do “12 de Setembro”, quando o sol pressupunha a ventura do existir em contato com a natureza. Não sabemos ao certo qual poema foi elaborado primeiro, porém fica nítido que, no poema cujo título corresponde à data de nascimento do poeta, o contraste insinuado pelo sol que traz a harmonia e a escuridão que prenuncia a morte provoca, de forma explícita, uma ruptura entre dois tempos e o esvaziamento de forças que culmina com a entrega à noite/morte.

O poema “Na Várzea”, da Terceira Parte, é talvez o que traz uma descrição mais extensa e nítida a respeito dessa natureza ensolarada e harmônica que verificamos na poética azevediana. Vejamos as quatro primeiras estrofes:

Como é bela a manhã! Como entre a névoa
A cidade sombria ao sol clareia
E o manto dos pinheiros se aveluda!
E o orvalho goteja dos coqueiros
E dos vales o aroma acorda o pássaro,
E o fogo corcel no campo aberto
Sorve d'alva o frescor, sacode as clinas,
Respira na amplidão, no orvalho rola,
Cobra em leito de folhas novo alento
E galopa nitrindo!

Agora que a manhã é fresca e branca
E o campo solitário e o Val se arreia,
Ó meu amigo, passeemos juntos
Na várzea que do rio as águas negras
Umedecem fecundas:

O campo é só – na chácara florida
Dorme o homem do vale, e no convento
Cintila a medo a lâmpada da virgem,
Que pálidas vestais no altar acendem!
Tudo acorda, meu Deus, nessas campinas!
Os cantos do Senhor erguem-se em nuvens,
Como o perfume que evapora o leito

Do lírio virginal!

Acorda-te, ó amigo – quando brilha
Em toda a natureza tanto encanto,
Tanta magia pelo céu flutua
E chovem sobre os vales harmonias –
É descreer do Senhor dormir no tédio,
É renegar das santas maravilhas
O ardente coração não expandir-se,
E a alma não jubilar dentro do peito!
(2000, p. 284-285)

O poema pinta o amanhecer levando em conta os princípios de uma natureza viva e harmônica. O vocabulário, ao longo de todas as estrofes – incluindo as que não foram expressas aqui –, faz constante referência à claridade proporcionada pelo sol e ao brilho que flui do quadro natural, como, por exemplo, “névoa”, “sol”, “clareia”, “orvalho”, “alva”, “branca”, “cintila”, “lâmpada”, “pálidas”, “acendem”, “lírio”, “brilho” etc. Todos os elementos descritos no texto são amparados por certa luminosidade, e o poeta parece ter obsessão pela brancura e pela radiância.

Outro fator de interesse, nesse e em todos os textos de transcendência diurna, é o apelo às sensações olfativas, exposto através do aroma que o eu poético diz sentir em contato com a natureza. Há referências ao aroma dos vales, das flores, e todo o ambiente é perfumado sob o olhar transcendente do poeta. Além disso, há também muitas referências ao ato de respirar. **Respirar a natureza** é, no poema, captar dela todo o bem-estar proporcionado pelo amanhecer. Expressões como “Sorve d’alva o frescor”, “Respira na amplidão”, “Suspire o violão” etc., exemplificam a tendência azevediana de mostrar uma pulsação inerente à natureza aclarada pelo sol.

Bachelard também associa o aroma ao universo infantil, e afirma (2006, p. 132) ser inerente às recordações da infância o **aroma** dos lugares de onde se lembra, pois é dele a confirmação de nossa **fusão com o mundo**. Neste sentido, a primavera surge como manifestação imediata da infância, pois é das flores que flui, segundo Álvares de Azevedo, todo o perfume da natureza. Bachelard, quando cita a primavera (2006, p. 132), diz que ela é propícia aos devaneios do sonhador da infância. Quando os poetas entram no domínio desses aromas naturais, “[...] seus poemas são de grande singeleza” (p. 134), e as palavras que recobrem seus versos parecem emanar, por si mesmas, o perfume descrito. Álvares de Azevedo explora intensamente o recurso da sinestesia para atingir tal efeito; na maioria das vezes, evoca a palavra “doce” para provocar fusões diversas, como: “doce aroma”, “doce canto”, “doce notas do violão divino”, “doce

engano” etc. Cruzando sensações visuais, olfativas e palatais, o poeta instaura uma suprarrealidade, provocando constante exaltação⁵ da natureza.

A referência ao amanhecer e às formas diurnas corrobora para o retrato de uma natureza virginal, pura, intocada, idealizada. Todos os efeitos sensoriais exploradas pelo poeta elevam o poema à **sacralização da natureza**, e o que sobrevém a isso é uma atmosfera de “magia”, unidade e encantamento.

Em seu texto “O Fascinante Álvares de Azevedo”, Luciana Stegagno-Picchio (2000, p. 99) diz que, no poeta, está “Sempre ausente a natureza, dado que o poeta só tem olhos para si mesmo”. Na verdade, a natureza “está” sempre “presente” justamente porque o poeta só tem olhos para si mesmo; para chegar a esse intimismo, percorre pelos elementos naturais, identificando neles o seu próprio estado de espírito. Em “Na Várzea”, por exemplo, o aspecto solar do universo e a luminosidade que brota das formas naturais correspondem à própria sensação de plenitude poética; **o poeta identifica na natureza a forma harmônica que convém à sua ascensão**, da mesma forma que identificará nela o mistério, os prazeres e a morbidez quando desejar explorar em si mesmo estes sentimentos.

Há quem diga que Álvares de Azevedo abusou das formas naturais e dos recursos panteísticos, de forma a decair no mau gosto e no excesso, sem conseguir alçar maiores vôos devido ao pouco tempo em viveu. Porém, não nos importa, aqui, o que o poeta teria escrito se tivesse vivido mais tantos outros anos, mas sim o que há, de fato, em toda a sua produção, e o que o poeta nos legou por meio desse seu romantismo que oscila, como o próprio movimento, entre os ardores de vida e o desejo de morte. Não há dúvida de que páginas como estas, em que o poeta explora cintilações da natureza, tenham servido de inspiração a muitos outros poetas. Ronald de Carvalho, em “Álvares de Azevedo e a Poesia da Dúvida” (2000, p. 52; grifo nosso), afirma que “Ainda hoje continua, em menor escala é verdade, a sua influência; através das fórmulas pomposas do modernismo, que ama os rótulos e os sistemas, reponta muitas vezes a dúvida irônica, ou a **fantasia colorida de Álvares de Azevedo**”. As cintilações diurnas do poeta se aproximam, muitas vezes, às imagens fugazes produzidas pelos simbolistas, destoando, entretanto, no vocabulário e nas construções sintáticas, que nele são apresentados de forma mais coloquial e simples, como, por exemplo, em “Na Várzea”,

⁵ Nessas poesias, Álvares de Azevedo usa, de forma eloquente, o tom de exaltação. Quando faz uso da ironia, o poeta estrutura seus textos, quase sempre, de forma narrativa. Ambas as manifestações poéticas concorrem, respectivamente, para a transcendência e para o prosaísmo.

quando a simplicidade das palavras, a ausência de virtuosismos verbais e os versos decassílabos brancos propiciam maior interação entre o poeta e o público leitor.

Manuel Bandeira, leitor declarado de Álvares de Azevedo, também percebe no poeta a “[...] frescura das suas confissões [...]” (2000, p. 79) e a espontaneidade de seu canto. O poeta modernista reconhece no autor da *Lira* a artificialidade de alguns versos de tendência satanista, calcados em Byron, porém salienta: “[...] há que reconhecer nos seus cantos certa força de invenção verbal, de calorosa imaginação que o fadava a criações originais [...]” (2000, p. 82). Não há dúvida de que Bandeira se entusiasmou com os versos do romântico e encontrou neles beleza poética capaz de repercutir, ainda que indiretamente, em muitos de seus próprios versos.

Referências

- ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Lira dos vinte anos*. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 119-289.
- ANDRADE, A. de M. **A veia irônica na voz sentimental de Álvares de Azevedo**. 2003. 126f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciência e Letras – UNESP, Araraquara, 2003.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BANDEIRA, M. Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 78-81.
- BÉGUIN, A. **El alma romântica y el sueño**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CARVALHO, R. de. Álvares de Azevedo e a poesia da dúvida. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2000. p.49 – 53.
- DUFRENNE, M. A experiência estética da natureza. In: _____. **Estética e Filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 60-77.
- FARIA, M. A. de O. **Astarte e a Espiral: Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- STEGAGNO-PICCHIO, L. O fascinante Álvares de Azevedo. In: ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Obra completa**. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 98-99.

**“AH! UM CORVO POUSOU EM MINHA SORTE!”: BREVES
APROXIMAÇÕES ENTRE AUGUSTO DOS ANJOS E EDGAR ALLAN POE**

**“AH! A RAVEN LANDED ON MY LUCK!”: BRIEF SIMILARITIES BETWEEN
AUGUSTO DOS ANJOS AND EDGAR ALLAN POE**

Leonardo Vicente VIVALDO¹
(leovivaldo@yahoo.com.br)

RESUMO: Partindo de uma entrevista de Augusto dos Anjos (1884 – 1914) para Licínio dos Santos, em que o poeta paraibano afirma sua admiração por “Shakespeare e Edgar Poe”, este trabalho tem por objetivo rastrear, brevemente, a visão desses escritores no poeta paraibano – em especial a relação com Edgar Allan Poe (1808 – 1849), no tocante a alguns temas e construções realçadas em seu clássico ensaio “A Filosofia da Composição”. O próprio ato criador, imagético e textual, que emana da poesia de Augusto dos Anjos, mais até mesmo do que podemos supor através de suas crônicas e cartas, reafirma a aproximação com Poe e o fado terrível da vida humana – e o que daí advém da sanha insaciável da Morte (destino último de todos nós).

PALAVRAS-CHAVE: Interpretação, Morte, Filosofia da Composição, Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos.

ABSTRACT: From a Augusto dos Anjos (1884 - 1914) interview to Licínio dos Santos, where the paraiban poet stated his admiration for "Shakespeare and Edgar Poe", this study aims to briefly trace the vision of these writers in Augusto's works - in particular the relationship with Poe, regarding some issues in his classic essay "The Philosophy of Composition". The creative, imagery and textual act themselves that emanates from the poetry of Augusto dos Anjos, even what we may suppose from his chronicles and letters, reaffirms the approach with Poe and the terrible fate of human life – what comes from the insatiable rage of Death (the ultimate fate of all of us).

KEY-WORDS: Interpretation, Death, The Philosophy of Composition, Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos.

I

“Nunca te esquecerei. Nevermore! como dizem os corvos”.
(Oswald de Andrade. *Memórias Sentimentais de João Miramar*)

Em uma breve e praticamente esquecida entrevista para Licínio dos Santos (1914)², o poeta paraibano **Augusto dos Anjos** (1884 – 1914), quando perguntado quais os autores que mais o impressionaram, apontou dois nomes: “Shakespeare e Edgar [Allan] Poe”.

¹ Professor de Literatura Brasileira, Literatura de Expressões Portuguesas e Teoria Literária na AFARP – UNIESP – Ribeirão Preto. Doutorando no Programa de Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara. E-mail: leovivaldo@yahoo.com.br

² SANTOS, Licínio dos. *Resposta ao Inquérito de Licínio dos Santos em A loucura dos intelectuais* (rio de janeiro – 1914) In ANJOS, A. dos. **Augusto dos Anjos – Obra Completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Sobre o poeta e dramaturgo inglês, **William Shakespeare** (1564 – 1616), na poesia de Augusto dos Anjos, é possível encontrarmos, especialmente, a referência a alguns personagens. Por exemplo, a figura de Hamlet – grafado como “Hamleto” (seguindo, provavelmente, a grafia da versão em português datada de 1871 e que possuía como título: *Hamleto, principe da Dinamarca, tragedia em cinco actos*³):

Entretanto, passei o dia inquieto,
A ouvir, nestes bucólicos retiros
Toda a salva festal de 21 tiros
Que festejou os funerais de Hamleto!
(ANJOS, 2002, p.175 – “Tristezas de um quarto minguante”).

Talvez não seja estranho que Augusto dos Anjos exponha o personagem de *Hamlet*, ou “Hamleto”, já envolto pela sanha da morte que tão peculiar, e presente, está em seus próprios versos. Além disso, no trecho em questão, vale ressaltar que o processo natural da morte só parece reafirmar, como veremos mais a frente, o lugar de destaque deste tema na poesia do poeta paraibano através da ambiguidade (aparente) que o faz aproximar a ideia de “festejos” e “funerais”. Juízo que se repete, por exemplo, no longo poema “Monólogos de uma sombra” – e de forma ainda mais funérea:

É uma trágica festa emocionante!
A bacteriologia inventariante
Toma conta do corpo que apodrece...
E até os membros da família engulham,
Vendo as larvas malignas que se embrulham
No cadáver malsão, fazendo um s.
(ANJOS, 2002, p. 90)

Existe uma luta incessante entre a vida e a morte. E tudo parece estar circunscrito pela sombra aterradora desta “festa emocionante” que possui o corpo inerte, mas que recebe todo o movimento silencioso e “invisível” do verme. Ao final tudo é tragado para o mesmo eixo: o nada e a morte em si. A vida é uma miséria total e absoluta.

É justamente nesse mesmo poema, “Monólogos de uma sombra”, que temos outra referência aos personagens shakespearianos. E, mais uma vez, eles vêm ligados profundamente à figura da Morte. Além disso, vale destacar que é exatamente o citado poema que abre o único livro de Augusto dos Anjos: *Eu* (1911). Portanto, talvez, o termo “Monólogos” (re)faz uma alusão direta ao nome de seu livro e ao caráter

³ Disponível em (e acessado em 06/01/2015): <http://migre.me/pixdq>.

particular e trágico que ecoará por toda a sua poesia. Não deixando, assim, de lembrar um dos pontos altos do teatro Shakespeariano – o monólogo:

É o despertar de um povo subterrâneo!
É a fauna cavernícola do crânio
– Macbeths da patológica vigília,
Mostrando, em rembrandtescas telas várias,
As incestuosidades sanguinárias
Que ele tem praticado na família.
(ANJOS, 2002, p.94).

Nesse poema, em especial no trecho acima, a humanidade é comparada a uma possível, e macabra, prole oriunda do brasão real de *Macbeth*. Na peça, Rei e Rainha são consumidos pela culpa e afogados em pecados – assassinatos e suicídios. Logo, eles são espelhos da raça humana: egoísta, violenta e de “incestuosidades sanguinárias” – assassinos de si próprios e do(s) outro(s). E tal cena é vista através de “rembrandtescas telas várias”. Vale pensar que um quadro como “A lição de anatomia do Dr. Tulp” (1632), do pintor holandês **Rembrandt** (1606 – 1669), está bem ao do gosto da “poesia de necrotério” de Augusto⁴ e ajuda a reforçar a terrível paisagem interior do homem: uma agonizante e fria mesa cirúrgica (onde, dilacerada a carne, aqui, o poeta diseca também a alma humana).

Algumas das impressões de Augusto dos Anjos sobre Shakespeare são facilmente identificadas pelas “figurações” diretas que os personagens do poeta inglês perfazem em sua poesia. E, aparentemente, sempre ressaltando a matriz trágica da condição humana. Tanto no viés particular, caso do primeiro exemplo, a morte de Hamlet; quanto no viés universal, caso do segundo exemplo, dos Macbeths.

II

Tudo isso não parece, num primeiro momento, contar também na contribuição de **Edgar Allan Poe** (1808 – 1849) para a poesia de Augusto dos Anjos (em outras palavras, não temos uma citação direta a Poe, como é o caso de Shakespeare). Contudo,

⁴ O termo “poesia de necrotério” foi utilizado pelo crítico Anatol Rosenfeld para salientar uma possível relação entre a poesia de Augusto dos Anjos com determinada Poesia Expressionista – sobretudo a alemã. Em destaque os poetas Gottfried Benn, Georg Heym, que consta com um poema denominado “Autópsia”, e Trakl, “cujos caminhos desembocavam em ‘negra putrefação’” (ROSENFELD, 1995, p. 186). Rosenfeld destaca a “terminologia clínico-científica” desses poetas e que tão bem cabe a poesia de Augusto dos Anjos.

é o contrário: em detrimento de referências mais diretas (ainda que talvez elas existam), Augusto dos Anjos parece ter absorvido mais intimamente a literatura de Poe. Fazendo valer para si não simples referências, mas muitos dos temas do poeta americano: o macabro, o fantástico, o repugnante, o racionalismo exacerbado, etc.

Entretanto, de modo geral, e sem procurarmos muitas teorizações mais específicas sobre cada um dos possíveis temas compartilhados por ambos, talvez não exista uma questão mais profunda e fértil aos dois poetas do que a morte. De uma maneira ou outra, a morte faz com que todas as outras demandas apontem para essa mesma direção (por exemplo, os trechos apresentados que Augusto refere a Shakespeare).

Desta maneira, tanto em Augusto quanto em Poe, parece emergir uma necessidade incontornável em se entender a verdadeira face da condição humana através do horror em seu ponto mais nevrálgico – ou seja, o da Morte. Falar da Morte e da angústia da sua presença onipresente é falar do absurdo da condição humana: lutar pela vida tendo certeza que o destino, e inevitável, é a Morte. A Morte, ou o horror proveniente das questões que a circulam, em Poe e em Augusto dos Anjos, se manifesta através de um lado sombrio, obscuro, e que é existente em todos os seres humanos e que todos nós procuramos ocultar (FONSECA, 2009).

Sendo assim, como já fora dito, apesar de podermos abstrair as mais variáveis temáticas que ambos comungariam, Poe e Augusto trabalham o tema da Morte através de uma elegância linguística que acaba não apenas legitimando-a, mas, também, criando uma aproximação, e até mesmo uma identificação, com ela (FONSECA, 2009). Enfim, em outras palavras, os vários temas possíveis parecem, direta ou indiretamente, acabar comungando do mesmo objetivo: uma reflexão acerca da Morte – por hora, para ficarmos em mais um simples exemplo, no caso de Augusto dos Anjos, outra vez o trecho citado sobre o funeral de Hamlet: a Morte, destino último e certo do homem, é impresso não apenas pelo seu viés trágico, portanto invencível e, talvez, por isso mesmo, digno de um “festejo”.

Enfim, quando se trata mais concretamente da figura da Morte na obra de Poe, e não apenas do espectro dela que ronda muitos dos seus contos e poemas, é difícil não levarmos em conta seu poema “O Corvo” (1845) (no original, “*The Raven*”) e em sintonia com o seu ensaio “Filosofia da Composição” (1846) (“*The Philosophy of Composition*”). Na construção de tal poema – notadamente assentado na temática da Morte – sentimos um eco em Augusto dos Anjos através de, especialmente, dois sonetos: “Ave dolorosa” (1902) e “Asa de Corvo” (1906):

AVE DOLOROSA (1902)

Ave perdida para sempre – crença
Perdida – segue a trilha que te traça
O Destino, ave negra da Desgraça,
Gêmea da Mágoa e nuncia da Descrença!

Dos sonhos meus na Catedral imensa
Que nunca pouses. Lá, na névoa baça,
Onde o teu vulto lúrido esvoaça,
Seja-te a vida uma agonia intensa!

Vives de crenças mortas e te nutres,
Empenhada na sanha dos abutres,
Num desespero rábido, assassino.

E hás de tombar um dia em mágoas lentas,
Negrejada das asas lutulentas
Que te emprestar o corvo do Destino!
(ANJOS, 1995, p. 258)

ASA DE CORVO (1906)

Asa de corvos carniceiros, asa
De mau agouro que, nos doze meses,
Cobre às vezes o espaço e cobre às vezes
O telhado de nossa própria casa...

Perseguido por todos os reveses,
É meu destino viver junto a essa asa,
Como a cinza que vive junto à brasa,
Como os Goncourts, como os irmãos siameses!

É com essa asa que eu faço este soneto
E a indústria humana faz o pano preto
Que as famílias de luto martiriza...

É ainda com essa asa extraordinária
Que a Morte – a costureira funerária –
Cose para o homem a última camisa!
(ANJOS, 1995, p. 136).

Desses dois poemas de Augusto, apenas o segundo, “Asa de Corvo” (1906), fez parte da primeira edição do livro *Eu* (1911) – sendo esta a única edição arranjada pelo próprio poeta. O primeiro poema, “Ave dolorosa” (1902), ao contrário, só veio a ser incorporado ao *Eu* depois dos anos 20, quando, através de esmeradas edições críticas, começaram a ser incluídos ao *Eu* outros poemas que ficaram fazendo parte das seções: “Outras Poesias”, “Poemas Esquecidos” e “Outros Poemas Esquecidos” (sendo nesta última que se encontra o poema “Ave dolorosa”).

De toda forma, é importante observarmos como o primeiro soneto ainda assemelha-se a de certos ares Simbolistas que tanto influenciaram a primeira produção de Augusto dos Anjos e que, por isso, talvez, tenha ficando fora da primeira edição do *Eu*. Já o segundo soneto, aparentemente, estaria mais próximo da dicção pessoal, própria, do poeta paraibano – embora, obviamente, não possamos deixar de notar a qualidade de ambos e, claro, a nítida interação entre eles.

Por fim, o que mais chama atenção nesses dois sonetos de Augusto dos Anjos é a reutilização da figura do “Corvo” como arauto da Morte. Não sendo o corvo uma ave típica de nossa terra⁵, além de conhecermos, agora, a entrevista para Licínio dos Santos, o intertexto inevitável para com o corvo, e todo o mecanismo de criação por trás de sua concepção, de Poe, deixa mais do que irresistível a aproximação entre os poetas.

III

Obviamente, não podemos supor até onde foi a leitura de Augusto dos Anjos sobre Edgar Allan Poe. Contudo, se considerarmos que o poeta do Pau D’Arco possuía uma habilidade considerável em várias línguas⁶ e que, por exemplo, a primeira tradução para o português do poema de Poe, foi feita em 1883 (Augusto dos Anjos nascera em 1884) por Machado de Assis, não é estranho considerarmos que o poeta paraibano viveu em uma época de considerável, ou ao menos crescente, interesse pelo poeta norte americano – como podemos notar pelos trabalhos de Denise Bottmann (2010) e Carlos Daghljan (1999).

Em detrimento de Poe, Augusto dos Anjos não deixou nenhum texto teórico sobre a sua poesia. Em prosa relegou apenas, quando muito, algumas cartas familiares – a maioria endereçada à mãe, D. Córdula de Carvalho Rodrigues dos Anjos, ou como o poeta a chamava, Sinhá Mocinha; e dispersas crônicas e debates para o jornal paraibano *O Comércio* – sendo que, em princípio, não existindo trabalho acadêmico sobre tal material, ele continua figurando, quando muito, como mera curiosidade.

⁵ Apesar de este trabalho possuir como escopo apenas os dois sonetos apresentados de Augusto dos Anjos que possuem a imagem do corvo, pelas questões já descritas em sintonia com Poe, talvez também seja interessante uma análise da apropriação que Augusto faz dessa figura macabra através do nosso correspondente mais direto: o urubu – presente, por exemplo, nos célebres versos: “Ah! Um urubu pousou em minha sorte!” (ANJOS, 1995, p. 156). Ou até mesmo da figura do morcego. Como apresenta o texto “‘O morcego’, de Augusto, e ‘Corvo’, de Poe: Sombras do grotesco no voo da modernidade” (ALVES, 2009).

⁶ MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e Vida de Augusto Dos Anjos*. 2a ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Já tentando repensar um pouco esse “perdido” material, sobretudo as crônicas de Augusto dos Anjos para o jornal paraibano, e iniciando a possível apropriação da figura do corvo de Edgar Allan Poe por parte de Augusto em seus poemas “Ave dolorosa” (1902) e “Asa de Corvo” (1906), talvez seja interessante começarmos com o trecho de uma carta aberta, que data de 20 de Agosto de 1901, e que Augusto enviara ao jornal em resposta a uma crítica que dizia que o seu soneto *Pecadora* (1901), também publicado no referido jornal, possuía tema muito batido e, até, uma breve insinuação de que seria um plágio de um poema de Gonçalves Crespo. Expõe Augusto:

Relativamente direi *in primo loco* que não conhecia composição alguma do malogrado poeta neste sentido, e se mesmo a conhecesse, não perderia o soneto o seu mérito nem o autor o seu critério. Exemplifiquemos – O soneto “As pombas” de Raimundo Correia tem sido bastante imitado e, não há duvidá-lo, os seus imitadores são verdadeiros astros da crítica do meu muito ilustre mestre. (ANJOS, 1995, p. 580).

Portanto, neste exemplo, de forma muito simples, podemos supor que Augusto não deixara de usar de um ou outro tema por esse já ter sido inserido em determinada tradição. É importante observarmos que, por dentro desse processo criativo, é inevitável que o poeta se depare com a exaustão da tradição, sempre tentando impor-se no processo de construção de sua identidade poética, pois os grandes poetas precursores já escreveram, não só sobre as temáticas, mas os próprios poemas que o poeta novo poderia e gostaria de ter escrito. Assim, o novo poeta se depara numa encruzilhada entre a influência do poeta anterior, que parece sufocar o seu trabalho, e sua capacidade criativa que está prestes a aflorar. Logo, ele se vê na necessidade de lutar contra esse “paipoético”, para poder se sobressair ao seu imaginário e transformar-se num poeta forte como aquele que o influenciou⁷ (BLOOM, 1991).

Desta forma, e considerando que Augusto dos Anjos, no trecho descrito do jornal, e com ainda mais propriedade nos poemas apresentados que trazem a figura do corvo, parece lucidamente aceitar, como talvez não pudesse mesmo ser diferente, o embate com a tradição e outros poetas. Mais um fato que corrobora para a aceitação de que não seria estranho, portanto, um retorno ao poema de Poe.

⁷ BLOOM, H. A **Angústia da Influência**. Edições Cotovia, Ltda., Lisboa, 1991. Tradução Miguel Tamen.

Agora, pensando mais detidamente na construção dos sonetos de Augusto dos Anjos e nas suas relações com as imagens do poema de Poe, conveniente seja fazermos a interação dos poemas anjosianos via o ensaio “A Filosofia da Composição”, pois é neste ensaio que Poe esmiúça a composição de seu poema – e que Augusto pode ter apreendido sensivelmente através da leitura dos poemas de Poe (pois, como já fora dito, não nos é possível saber a profundidade da sua leitura da obra do norte-americano – portanto, também do mencionado ensaio).

Deste modo, para o início da criação poética, Poe ressalva a “consideração de um efeito” (POE, 1995, p. 911), ainda que observe a importância em relação ao epílogo, pois, de forma geral, toda a obra deve levar em conta o seu desfecho – e toda palavra deve colaborar para a exaltação do efeito pretendido e, assim, convergir para o final desejado (por exemplo, depois de toda a descrição de seu processo composicional, Poe relata que a primeira estrofe que escreveu foi à antepenúltima do seu poema – as duas últimas vieram depois apenas para reforçar o efeito que fora pretendido).

Em outro ponto de seu ensaio, Poe afirma, acerca da composição de seu poema “O Corvo”, que: “É meu designo tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou a intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático⁸” (POE, 1995, p. 912). Em suma, diz Poe: “Aí, então, pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim, por onde devem começar todas as obras de arte” (POE, 1995, p. 916).

Sendo impossível sabermos, com exatidão, qual o “efeito” que fora pretendido por Augusto dos Anjos nos poemas apresentados – ainda que possamos julgar algo similar ao de Poe, pois, novamente, ambos parecem conviver com imaginários similares, em especial a questão da Morte –, não deixa de ser curioso o seguinte trecho do ensaio *Elogio de Augusto dos Anjos*, de Órris Soares, amigo do poeta:

De certa feita bati-lhe às portas, na Rua Nova, onde costumava hospedar-se. Peguei-o a passear, gesticulando e monologando, de canto a canto da sala [...] Foi-lhe sempre este o processo de criação. Toda a arquitetura e pintura dos versos as fazia mentalmente, só as transmitindo ao papel quando estavam integrais, e **não raro começava os sonetos pelo último terceto;** (SOARES, 1995, p.35, grifo nosso).

⁸ A matemática, os jogos e os números parecem outra obsessão de ambos e mais um tema que mereceria aprofundamento.

O relato de Órris Soares sobre a composição de Augusto parece ir ao encontro do que fora pretendido por Poe, já que na maioria das vezes, como assim foi mencionado pelo crítico, o poeta começava seus sonetos pelo fim, podendo, com isso, “seguir a receita” de poder permitir mais expressivo o *efeito* que fora pretendido. E, em princípio, reforçar tal efeito ao convergir com o restante do poema. Assim, levando em consideração os tercetos finais dos dois poemas de Augusto, temos, em “Ave Dolorosa”:

E hás de tombar um dia em mágoas lentas,
Negrejada das asas lutulentas
Que te emprestar o corvo do Destino!
(ANJOS, 1995, p. 258).

e em “*Asa de Corvo*”:

É ainda com essa asa extraordinária
Que a Morte – a costureira funerária –
Cose para o homem a última camisa!
(ANJOS, 1995, p. 136).

Notamos que no último terceto do primeiro poema de Augusto, “Ave Dolorosa”, a ideia que mais salta à vista e que, em princípio, seria o que endossaria o *efeito* do poema como um todo, é o inevitável “tombar” lento de que algo, ou alguém, sofrerá pelo “corvo do Destino” – duplamente maldita e asquerosa, suja, violenta até: “negrejada” e “lutulenta”. O “Destino”, grafado em maiúscula é personalizado e fundido à figura do corvo. Assim, podemos observar que ele está empoleirado à espera do final trágico que rege todos os seres vivos – a morte é o “Destino” último do homem; “Destino,” última palavra do soneto.

Já no último terceto, do segundo poema, “Asa de Corvo”, a “asa extraordinária”, metonimicamente, está abraçada a figura do Corvo e se expande até a sua verdadeira mortalha que é a do manto da Morte – mais uma vez, a única certeza do homem. Ambos os sonetos anjosianos trazem em suas últimas ações a Morte: no “tombar” do primeiro soneto; na “Morte” propriamente dita no segundo – como se numa “evolução” macabra de um soneto para o outro (embora em ambos o emissário de tal revelação não seja outra que não o Corvo, claro).

Mais a frente em seu ensaio, Poe, considerando a concatenação de todos os efeitos oriundos das combinações que lhe serão levantadas, reafirmará a importância do clímax de seu poema – e, como já fora dito, escrevendo assim, finalmente, a

antepenúltima estrofe (começando, dessa maneira, pelo fim). Augusto dos Anjos, por sua vez, e ponderando novamente pela utilização do soneto, não dispensará tal clímax justamente na “chave-de-ouro” de seus sonetos (notadamente pretendida e reafirmada pelo ponto de exclamação no final dos dois poemas).

Em outro ponto de seu ensaio, Poe problematiza a extensão do poema, dizendo:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão [...] O que denominamos de um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos, isto é, de breves efeitos poéticos. [...] pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito.
(POE, 1995, p. 913).

Em princípio, a preferência de Augusto dos Anjos pelos sonetos pode parecer fugir um pouco de tais recomendações. E talvez fuja mesmo. Mas é importante considerarmos não apenas as outras influências que Augusto dos Anjos sofreu – do Simbolismo e Parnasianismo; e de certa forma do Romantismo – e que o mais das vezes o fez pretender tal forma para seus poemas. Ainda, só para realçar a relevância do soneto no período de Augusto dos Anjos, e em sintonia com o assunto abordado neste trabalho, a segunda tradução de “O Corvo”, feita pelo poeta Emílio de Menezes (1866-1918) e que parafraseou a primeira, de Machado de Assis, foi apresentada numa sequência de dezoito sonetos (1917).

No entanto, é importante fazermos duas considerações: o poema que abre o livro *Eu* e que já fora citado aqui, “Monólogos de uma sombra”, é um poema composto por 31 estrofes de 6 versos cada – portanto, de uma extensão “razoável”. Além disso, Augusto dos Anjos escreveu vários outros poemas mais longos como “As cismas do Destino”, “Os doentes”, “Gemidos de Arte”, etc. e que são, em sua maioria, da última fase do poeta – talvez demonstrando um manejo maior na forma e dos metros e, sobretudo, até mesmo um amadurecimento (É Ferreira Gullar, em seu ensaio sobre Augusto dos Anjos, “Vida e Morte Nordestina”, quem primeiro chama a atenção para o amadurecimento do poeta paraibano nos poemas mais longos).

Por fim, outro fato curioso é certa repetição de algumas figuras na poesia de Augusto dos Anjos, como é o caso aqui apresentado da figura do Corvo – mas podemos citar ainda outras aparições, tais como o verme; o coveiro; o tamarindo do Engenho do

Pau D'Arco, etc. –, que, sendo dispostos em mais de um poema, parecem “expandir” o “efeito fugaz” que um único texto poderia ocasionar no leitor. Em suma, em detrimento da brevidade da forma soneto, Augusto dos Anjos soube desdobrar a discussão de algumas figuras em mais de um soneto – dando não apenas uma unidade maior ao seu livro como também prologando o “efeito” pretendido de um poema para outro (pois eles acabam, muitas vezes, se complementando – caso dos sonetos aqui em questão).

Em outro momento, Poe se refere à questão da “Beleza como a província do poema [...] O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais elevado e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do Belo” (POE, 1995, p.913). Além disso, o poeta elege a melancolia como o tom portador dessa beleza, pois “a Beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente, provoca na alma sensitiva as lágrimas” (POE, 1995, p. 914). Assim, a Beleza e o tom pretendido por Poe em seu poema, traduzidos pela melancolia/monotonia e dramaticidade do refrão “*nevermore*” (“nunca mais”) ganham corpo quando, finalmente, são cristalizados na figura da Morte, ou perda, da mulher amada.

O poema de Poe, portanto, vem tratar de uma Morte particular, uma perda íntima, mas sentida de forma extrema – por isso, se quer e se faz universal. No caso dos sonetos de Augusto, a Morte é vista de um panorama já universal – seja no “corvo do Destino” que traça um cruel caminho para a própria “ave da Desgraça”; seja para a asa que cobre “o telhado de nossa própria casa”. Contudo, da dor universal, cósmica, de todo ser humano e de todo ser vivo, chega-se a dor particular, íntima.

Poe e Augusto dos Anjos, por direções aparentemente inversas, trilham a mesma essência da beleza que faz unir tudo e todos: a comovente derrota, particular e/ou universal, perante a Morte. O som dos versos decassílabos heroicos (quase que neuroticamente repetidos) nos dois sonetos de Augusto parecem um martelo a bater no próprio crânio, como se todos os versos (analisados em sua estrutura e musicalidade) não fossem senão um mesmo verso durante toda a vida repetido – daí, talvez, a monotonia ou mesmo o destino inevitável. Em suma, assim como as “batidas” em excesso acabariam tornando-se monótonas, a compaixão pela triste sina humana acabaria por rebentar em um universo “desiludido” – espelho de nossa miséria. O “corvo do Destino” empoleirado em nosso ombro (primeiro soneto) sendo nosso destino vivermos “junto a essa asa” (segundo soneto).

Destacando apenas mais uma parte do ensaio de Poe, diz este sobre a construção do espaço: “mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada de espaço é

absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro” (POE, 1995, p. 918). Os sonetos de Augusto dos Anjos, em especial o primeiro, por se tratarem de uma composição mais lírica e sem marcações tão notadamente narrativas, como o poema de Poe, não possui, em princípio, uma preocupação objetiva, física, pelo espaço.

No primeiro poema, tal “fluidez espacial” é mais perceptível por conta das figuras fugazes que permeiam sua estrutura – e que, por isso, o aproxima de caracteres Simbolistas: “Catedral imensa”, “névoa baça”, “vulto lúrido”, etc. O segundo soneto, por sua vez, consegue, deixar mais claro um espaço que parece ir fechando, estrangulando, o “homem” aos poucos, pois todos esses espaços vêm marcados pela marca da asa do corvo: “o telhado de nossa própria casa”, “indústria”, “a última camisa” do homem (caixão?).

Outro destaque relevante para o espaço desses sonetos são as suas qualidades pictóricas (o que nos faz lembrar a referência a Rembrandt, no início deste texto), em especial expressionistas, duma realidade lúgubre e sombria, cheia de desconforto e ansiedade, fincada às emoções, em busca dum sentimento espontâneo, interior, onde através dessa subjetividade o espectador seja tocado da mesma forma que o poeta o foi.

IV

No primeiro soneto de Augusto dos Anjos, não sabemos supor com exatidão qual é a “Ave Perdida”. Entretanto, essa ave, rechaçada e até mesmo amaldiçoada (segunda estrofe) partilha das características dos corvos (“vives de crenças mortas e te nutres,/ empenhada na sanha dos abutres”), ainda que mesmo ela tenha que responder a um carniceiro ainda maior – ou seja, um corvo maior: o Destino (fatal, diga-se de passagem, para tudo e todos).

É esse o efeito que parece ir crescendo no poema: um medonho jogo de espelho de uma macabra cadeia alimentar – em que estamos nós, inclusive. No segundo soneto, o termo “asa negra”, bastante comum na fala do povo brasileiro, reafirma o símbolo de mau agouro e, assim como o “corvo do Destino”, vai se construindo indestrutível, inevitável. A asa do corvo do segundo soneto “paira” sobre a vida do eu lírico de maneira constante, no tempo e no espaço (“doze meses”, “casa”), tornando-se, assim, presença constante e íntima como o corvo de Poe.

O segundo soneto parece vir outorgar a vitória da imagética do primeiro soneto, pois “é meu destino viver junto a essa asa,”. O eu lírico do segundo soneto se iguala a essa presença nefasta, harmoniza-se com ela, irmão gêmeo, siamês até – assim como a “ave perdida” se confundia com o “corvo do destino” do primeiro soneto.

Neste ponto o segundo soneto se torna um metapoema: “É com essa asa que eu faço este soneto”. Ela, a “asa de corvo” (ou a Morte, enfim) é a matéria-prima de trabalho, tão concreta e laboriosa como o tecido para a fábrica – o mundo moderno da indústria e da utilidade magistralmente fundido com o mundo sobrenatural da superstição e do mistério (como em Poe). A morte, sempre ativa e dinâmica na poesia de Augusto dos Anjos, torna-se a artífice do (corvo do) Destino – e o homem não apenas morre, mas veste-se com a camisa cosida pela própria morte, que se personifica e se torna operária da fábrica dos homens.

No primeiro soneto as aliterações em /s/ (“sempre”, “crença”, “imensa”, “traça”, “sonhos”, “mágoas”, “lentas”) parecem arrastar, envolver, o desespero crescente que vai acompanhado a imagem quase onírica que nos é apresentada. Já no segundo soneto, o uso das aliterações é destacado em /z/ – muito mais agudo, incisivo, dolorido (como se amadurecesse o que estava em gérmen no primeiro soneto) – cria uma atmosfera sonora que complementa perfeitamente os sentidos do poema: um ambiente em que a presença constante da morte se anuncia e se perpetua (por exemplo, os versos iniciais do poema: “Asa de corvos carniceiros, asa/ De mau agouro que, nos doze meses,”; e os versos finais: “é ainda com essa asa extraordinária/ Que a Morte – a costureira funerária – Cose para o Homem a última camisa!”).

É importante aqui entender qual é a visão de morte que Augusto dos Anjos apresenta – e parece compartilhar com Poe. Muitos teorizaram sobre o assunto, identificando o fascínio pela morte como sintoma de pessimismo, depressão e morbidez. Uma leitura mais atenta, porém, nos informa que essa é uma ideia equivocada. A morte de que o poeta paraibano fala é uma “carnívora assanhada” (ANJOS, 1995, p.161, “Poema Negro”) e que está “empenha na sanha dos abutres” – é ativa, vibrante, chega mesmo a ser sensual – sua fome por corpos humanos, ou seja, por **vida**, é insaciável (como diz no mesmo “Poema Negro”: “E o mundo inteiro não lhe mata a fome!”).

O poeta sabe que seu destino de homem está inexoravelmente ligado a esse devorar. Temos aqui uma aproximação com o “*Une Charogne*”, de Charles Baudelaire (para quem Poe foi tão caro), poema no qual o eu-lírico oferece à amada, em lugar de

um bucólico passeio, a visão de uma carniça como objeto de contemplação do destino final de todos os seres.

Em suma, se podemos considerar, brevemente, alguma poética na composição de Augusto dos Anjos, temos uma espécie de projeto no sentido de conter em germes os temas a serem, depois, obsessivamente retomados – que, como é o caso dos sonetos aqui apresentados, na morte através da figura do Corvo. Esses temas se desdobram em outros sonetos que pouco se distinguem pela unidade de impressão e do conceito metafísico-existencial que o desespero ante a finitude do homem, da natureza, e do cosmo, pode gerar.

A obsessão pela morte, tanto em Edgar Allan Poe quanto em Augusto dos Anjos (por conseguinte, em todo ser humano) alimenta-se de uma ambiguidade propiciada pela disposição melancólica que aparenta lamentar a inutilidade de nossas indagações, fadadas, por falta de ânimo ou crença metafísica, mas que não nos faz cansar de perguntar coisas do tipo: “Afiml, o que é a morte?”; “Como lidar com a Morte?”.

Augusto dos Anjos, leitor de Poe, não deixou de se perguntar sobre a morte e de criar incessantemente em cima dela, trazendo não apenas alguns artifícios do mestre para o seu texto, como também um pouco da sua obsessão (do mestre e de seus personagens). O desligamento entre os poetas (ou alguma dúvida sobre, se houve ou não, o contado de Augusto dos Anjos com a estrutura criativa de Edgar Allan Poe) parece gritar: “*Nevermore*”. Como dizem os corvos.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, C. W. **O corvo: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Hedra, 2011.

ALVES, A. “O morcego”, de Augusto, e “O Corvo”, de Poe: Sombras do grotesco no voo da modernidade. I CONALI – Congresso Nacional de Literatura. A literatura & tempo: cem anos de encantamento. João Pessoa, Paraíba, 2014 (Disponível: <http://migre.me/pilw8> e acessado em 30/03/2015).

ANJOS, A. dos. **Augusto dos Anjos – Obra Completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **Eu e outras poesias**. 45º edição – edição especial revista e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

- BLOOM, H. **A Angústia da Influência**. Tradução Miguel Tamen. Edições Cotovia, Ltda., Lisboa, 1991.
- BOTTMANN, D.. **Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil**. Tradução em Revista, 2010 (Disponível em: <http://migre.me/7vMmq> – acessado em 04/01/2015).
- DAGHLIAN, C. **A recepção de Poe na Literatura Brasileira**. Revista Fragmentos, número 17, p. 7-14, Florianópolis, 1999 (Disponível em <http://migre.me/7vMrU> – acessado em 04/01/2015).
- ERICKSON, S. **Cânone agonistes – cartografia de imaginários poéticos: Augusto dos Anjos & Edgar Allan Poe**. XVII Semana de Humanidades, Natal, RN. XVII Semana de Humanidades. Natal, RN: CCHLA, 2009. (Disponível em: <http://migre.me/pilGm> e acessado em 31/03/2015).
- FONSECA, D. M. F. **Sentir com a imaginação: Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos e um gótico moderno**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 40-48, abr./jun. 2009 (Disponível em: <http://migre.me/pilDy> e acessado em 31/03/2015).
- GULLAR, F. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, A. **Toda a poesia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Poesia e Vida de Augusto Dos Anjos**. 2a ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- OSWALD, A. **Memórias sentimentais de João Miramar. Prefácio de Mário de Andrade**. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2004.
- POE, E. A. **Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- ROSENFELD, A. **A costela de prata de A. dos Anjos**. In: ANJOS, A. dos. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 186-190.
- SANTOS, L. dos. Resposta ao Inquérito de Licínio dos Santos em A LOUCURA DOS INTELECTUAIS (RIO DE JANEIRO – 1914). In ANJOS, Augusto dos. **Augusto dos Anjos – Obra Completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM Pocket, 1999.
- _____. **Macbeth**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SOARES, Ó. **Elogio de Augusto dos Anjos**. In: ANJOS, A. **Augusto dos Anjos – Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p.60-73.

ERA UMA VEZ... HISTÓRIAS SURDAS: (RE)DEFININDO CONCEITOS DE LITERATURA INFANTIL

ONCE UPON A TIME... DEAF STORIES: (RE)DEFINING CONCEPTS OF CHILDREN'S LITERATURE

José Marcos Rosendo de SOUZA¹

Maria Lúcia Pessoa SAMPAIO²

Resumo: A literatura enquanto produção cultural da sociedade tem se transformado no decorrer da história humana, adequando-se aos mais diversos contextos e peculiaridades dos indivíduos pertencentes a grupos sociais, como exemplo, os Surdos. Buscamos definir o conceito de Literatura Surda Infantil, pautando-nos, principalmente, nos postulados de Antônio Candido, para alcançar esse objetivo. A consecução desse objetivo pode contribuir para consolidar o reconhecimento da Literatura de povos Surdos.

Palavras-chave: Histórias Surdas. Literatura Surda. Literatura Infantil.

Abstract: The literature while cultural production of society has if transformed in the elapse of human history if adapting to the most diverse contexts and peculiarities of individuals belonging to social groups, such as Deaf. We seek define the concept of Deaf Children's Literature, being guided mainly by Antônio Candido, to achieve this goal. We hope to contribute to the consolidation and recognition of Literatures of the deaf people.

Keys-word: Deaf's. Deaf Literature. Children Literature.

Podemos considerar que traçar a definição de um conceito tão subjetivo que é o de literatura, é correr riscos, ainda mais se tratando da Literatura Surda, ou da Literatura Infantil Surda, pois essa apareceu no campo literário recentemente. Ademais, as definições atribuídas a esse tipo de literatura ainda apresentam certa provisoriedade, mas o certo é que negar a sua existência seria como negligenciar a história cultural de um povo e nesse caso, do povo Surdo.

O foco principal desse breve artigo é buscar uma definição para Literatura Surda Infantil e, para isso, é necessário partirmos dos conceitos já existentes para

¹ Aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, 59900-70, Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, Brasil, mark_city@hotmail.com.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, 59900-70, Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, Brasil, malu.psampaio@hotmail.com.

Literatura. Convém ressaltar que não nos debruçamos sobre a teoria literária proficuamente, nem retrocederemos através da história para traçar aquela definição, mas trazemos aqui algumas discussões e inferências sobre essa categoria literária.

Inicialmente ancoramos nossas discussões em Antônio Candido ao elucidar que:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. *A literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos* (grifo nosso). (CANDIDO, 1995, p. 174).

Diante desse primeiro norte dado pelo teórico, é perceptível que o conceito para definir Literatura está diretamente ligado às manifestações sociais, tendo em vista que a literatura surge em sociedade em todas as fases da história da humanidade, desde a oral, até o advento do domínio da escrita. O que compreendemos a partir disso é que a literatura surge como forma de representação da realidade por trazer causas, experiências e ficcionalidade próprias do homem.

Corroborando essa afirmação, Candido (1995, p. 174) ainda diz que “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação.” Baseando-nos nessa premissa de que não existe povo que não produza ou entre em contato com alguma forma de literatura, afirmamos a existência de uma Literatura Surda. A união de um povo faz com que esse crie manifestações literárias, trazendo à tona marcas de sua cultura ou de sua própria história de vida; nesse sentido, não seria diferente com o povo Surdo.

Conforme expõe Meirelles (1984, p. 19), “Os povos primitivos, ou quaisquer agrupamentos humanos alheios ainda às disciplinas de ler e escrever, nem por isso deixam de compor seus cânticos, suas lendas, suas histórias [...]”. De acordo com Candido (1995, p. 175) “Cada sociedade cria suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles.”

Na visão desses teóricos, é possível perceber que a literatura independe de um modelo de escrita ou de um padrão que determina o que é ou não literatura, pois se fôssemos considerar qualquer obra escrita como literária excluiríamos outras manifestações sociais que tem caráter literário, como por exemplo, os contos orais.

Compreendemos que literatura é uma produção escrita ou oral/sinalizada que tem por finalidade emocionar, encantar e permitir ao leitor percorrer a trama textual como princípio para sua (auto)(trans)formação.

Considerar a existência de uma Literatura Surda é redimensionar aquela definição inicial proposta por Antônio Candido (1995), na qual ele afirma que a produção literária se consubstancia no registro da escrita, tendo em vista que essa Literatura rompe com os padrões já existentes que concentram e priorizam a produção literária aos moldes da escrita, e o que temos nesse novo patamar literário é a existência de uma literatura visual, por ser consolidada através do uso das Línguas de Sinais. A esse respeito Wilcox e Wilcox (2005, p. 111) salientam que “[...] a maioria das línguas do mundo não são escritas. Isso certamente não significa que nessas línguas não exista trabalho literário.”

É notório que o grupo social dos Surdos apresenta uma língua específica e não seria possível a existência de uma literatura que não fizesse uso dessa língua, já que a interação entre indivíduos Surdos é realizada através da Língua de Sinais (LS) que faz uso do canal visuo-espacial, conseqüentemente, para produção literária também é necessário essa língua. Conforme salienta Lodenir Karnopp:

Literatura Surda é a produção de textos literários em sinais, que traduz a experiência visual, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, que possibilita outras representações de surdos e que considera as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente. (KARNOPP, 2010, p. 61).

A Literatura Surda, nesse sentido, traz as marcas de lutas sociais desse povo, que sempre foram inferiorizados em relação aos indivíduos ouvintes. Legitimar sua existência é quebrar com esse estereótipo de oposição surdo/ouvinte, superior/inferior, tendo em vista que as características intrínsecas a essa categoria literária correspondem as peculiaridades existenciais, sociais e culturais do povo Surdo. A esse respeito Strobel (2009, p. 61) salienta que esse constructo social “[...] traduz a memória das vivências surdas através das várias gerações dos povos surdos. A literatura se multiplica em diferentes gêneros: poesia, história de surdos, literatura infantil, clássicos, fábulas, romances, lendas e outras manifestações culturais.”

De acordo com Antônio Candido, a obra literária apresenta três faces, pelas quais nos envolvemos e nos humanizamos:

(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significados; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 1995, p. 176).

Quanto a esses aspectos nas obras surdas, temos: (1) se toda obra é construída em torno de uma estrutura e significados, compreendemos que esses princípios, também, podem ser aplicados à literatura surda, pois a construção desse objeto se apoia em torno da LS, e ao evidenciarmos o significado, sabemos que esse é construído particularmente pelo indivíduo; em (2), o autor elucida a externalização de emoções e visões particulares, o que implica dizer que todo indivíduo independentemente de suas peculiaridades físicas é capaz de sentir; e por fim, (3) tratando da literatura enquanto receptáculo do conhecimento, percebemos que as obras surdas também trazem em si esse conhecimento de mundo particular do Surdo.

Assim, argumentamos que esses princípios também legalizam a existência de uma Literatura Surda, apresentando o mesmo caráter humanizador preconizado por Antônio Candido ao expor que:

Entendo por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que refutamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição ao próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO, 1995, p. 180).

A Literatura, de modo geral, traz em si essa característica preconizada por Antônio Candido (1995), cujo caráter transgressor não podemos negar, tendo em vista que é provocativa ao homem. Mas, não podemos evidenciar a existência da Literatura Surda pautando-nos somente no caráter humanizador, é necessário que exponhamos categorias mais específicas dentro dessa Literatura.

Evidenciando que essa Literatura é semelhante a outras, Sherman Wilcox e Phyllis Wilcox (2005), fazendo referência à literatura presente na Língua Americana de Sinais (ASL), especificam que a mesma também apresenta gêneros literários, os quais são identificados por: a *oratória* – fazendo parte desse gênero os cultos religiosos, os discursos públicos, plenárias e cerimônia de graduação; *Folclore* – reúne os sinais pessoais, piadas, anedotas histórias e as histórias A-B-C; e por fim, o gênero *Arte Performática* – está incluído nesse gênero a poesia.

Os gêneros abordados pelos autores se distanciam daqueles já consolidados pela crítica literária, mas é relevante que analisemos essa questão pela ótica transformativa da literatura, pois essa, enquanto produto social, acompanha as movências ocorrida nas esferas sociais. De igual modo, se a sociedade faz emergir um novo grupo social, não há como negar a produção de uma literatura própria pelo grupo social Surdo, que pode se desdobrar em gêneros literários diversos, iguais ou diferentes da literatura já consagrada.

A exemplo da legitimidade da essência humanizadora da Literatura Surda, especificamente do gênero Arte Performática, apresentamos o poema *A porta*, por Ella Mae Lentz *apud* Sherman Wilcox e Phyllis Wilcox:

A gente estava simplesmente falando
em nossa língua de sinais
Quando surgiram soldados em rajadas, marchando ao hino
Tomados pela febre ao ritmo do seu regime,
Algemaram nossas mãos, estrangularam-nos com suas
rédeas de aço.
“Sigam-me! Fiquem na fila! Sentem-se já!”
O capitão, chicote na mão,
Inflige sua sentença com este comando:
Falem!
“F-?”
Falem!
“-ó-?”
Falem!
“-da?”

Danem-se suas correntes!
Nós pronunciaremos nossa própria libertação
E articularemos alta e clara nossa mensagem

E pelo espaço de um respiro,
Nós daremos asilo um ao outro,
Falando em nossa língua de sinais.
[...]

E um por um
A gente vagueia pelo corredor da sua sintaxe estéril,
Sem saber...
(LENTZ, 1995, *apud* WILCOX e WILCOX, 2005, p. 114).

É perceptível que o poema traz traços da história da luta e, principalmente, da proibição do uso da Língua de Sinais, imposta pelo Oralismo sobre os indivíduos surdos. Então, podemos inferir que uma das marcas principais desse poema e de outros gêneros é retratar fatos ocorridos em sociedade, talvez, por isso, ela seja humanizadora.

Em termos de padrões e caracterização de gêneros literários dentro da Literatura Surda, é importante considerar o que postula Sutton-Spence (2013) *apud* Karnopp e Silveira (2014, p. 99), ao defenderem a existência de três formatos que se coadunam na produção literária sobre surdos e/ou literatura em língua de sinais: “(i) literatura escrita sobre surdos dentro do cânone da literatura escrita” – aqui compreendemos como as obras já escritas que trazem os elementos sócio-culturais dos surdos; “(ii) literatura escrita por surdos com alguns deles culturalmente surdos” – obras literárias feitas por surdos; e “(iii) literatura em língua de sinais quase sempre produzida por surdos.” – obras construídas e sinalizadas por surdos.

Esses desdobramentos levam-nos a refletir também sobre obras literárias que apresentam características de hibridez (obras criadas por ouvintes), mas que foram alteradas incluindo elementos e aspectos culturais dos Surdos. Por isso, pertencem ao universo da surdez, pois a transgressão possibilita trazer os aspectos peculiares referentes a esses indivíduos. Em relação a estas obras híbridas, percebemos que elas concedem ao Surdo manter o contato com a Literatura escrita já existente, ter acesso ao bem cultural universal consagrado nos clássicos da literatura e ao capital cultural do seu povo.

Esclarecido o que é e sua função, agora, lançamos mais um desdobramento em torno da Literatura Surda e dentro dessa estão presentes as obras destinadas ao público infantil. Nesse caso, temos a Literatura Infantil-Surda que surge como forma literária destinada aos pequenos leitores, sendo preciso explicar o que é Literatura Infantil e expô-la dentro da Literatura Surda.

Apontamos algumas das características que estão intrínsecas em uma boa parte dos textos literários destinados ao público infantil e apresentamos os traços característicos próprios da infância que compõem as obras, delineando uma possível definição para esse gênero. Nesse caso, o que podemos apontar inicialmente pela própria tipificação e categoria literária, é a existência de obras literárias destinadas aos pequenos leitores. A própria crítica literária consagrou clássicos, a exemplo, *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Pinochio*, como pertencentes ao universo infantil.

No entanto, inicialmente, a compreensão que temos acerca dessa literatura, vem do que postula Cecília Meirelles ao afirmar que:

Evidentemente, tudo é uma literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera especialmente 'do âmbito infantil'. São as crianças, na verdade, que o delimitam com sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. (MEIRELLES, 1984, p. 20).

Levamos em consideração a afirmação da pesquisadora, pois é notório que toda produção direcionada ao público leitor da faixa etária de crianças pode ser definida como Infantil, mas é vital que entendamos que nem toda obra pode ser considerada Literária, tendo em vista ser necessário que a mesma deva apresentar o caráter humanizador postulado por Antônio Candido (1995), ou aquelas que apresentam utilidade e despertem o prazer ao leitor, conforme Cecília Meirelles (1984). O que salientamos é que essas obras devem respeitar características pertinentes ao universo dos leitores pequenos, já que o modo de ser infantil distingue-se do adulto, por aquele caracterizar-se como fantasioso e criativo.

Nesse sentido, há uma problemática em buscar uma definição precisa acerca da Literatura Infantil e acreditamos que isso é decorrente da formação dessa categoria literária, porque enquanto produto social, ela reflete as divergências de sua denominação, principalmente, por não existir a categoria infância.

Sendo assim, de acordo com Nicolau Gregorin Filho:

Não se via a infância como um período de formação do indivíduo, a criança era vista como um adulto em miniatura, uma etapa a ser rapidamente ultrapassada para que o indivíduo se tornasse um ser produtivo e contribuísse efetivamente um ser na e para a comunidade. (GREGORIN FILHO, 2007, p. 2).

Além disso, é preciso afirmar que este gênero fora criado para atender as necessidades sociais do contexto em que fora desenvolvido, pois o mesmo necessitava de uma literatura que facilitasse o acesso à leitura daqueles indivíduos de faixa etária inferior aos adultos. Segundo Bruna Biasioli:

A importância destinada à literatura infanto-juvenil é algo relativamente recente. Somente no século XIX a escola começou a se organizar e o livro didático, agora mais aperfeiçoado, deu outra forma ao ensino, principalmente ao da leitura de literatura infantojuvenil. Até então, as crianças e os jovens não podiam se valer de uma literatura dedicada totalmente a eles, o que fazia com que lessem obras endereçadas aos adultos ou, na maioria das vezes, nada lessem. (BIASIOLI, 2007, p. 97).

É evidente o desprestígio contido nestas etapas do indivíduo e a correlação imposta entre a Literatura Infantil e a escola, pois a finalidade inicial das obras literárias era corroborar o desenvolvimento educativo, e para tanto, as obras eram pedagogizadas. Distanciando-se disso, a infância e posteriormente a fase juvenil devem ser consideradas tão importantes quanto a fase adulta, visto que são partes do processo de formação e construção da identidade humana, e o contato inicial com o universo literário corrobora a formação do indivíduo.

Outro fator que consolida a descaracterização da Literatura Infantil nos primeiros séculos de sua existência, é a relação de pertencimento a uma classe social menos favorecida. Nessa perspectiva, ser criança e pertencer às minorias sociais significava não ter acesso à leitura literária, de acordo com Nicolau Gregorin Filho:

A chamada literatura infantil [e juvenil], já que os textos se mostravam muito mais próximas de textos de prática pedagógica do que literários propriamente ditos; o caráter lúdico, tão importante para o desenvolvimento da criança, não estava presente. Assim, oral ou escrita, clássica ou popular, a literatura veiculada para adultos e crianças era exatamente a mesma, já que esses universos não eram distinguidos por faixa etária ou etapa de amadurecimento psicológico, mas separados de maneira até drástica em função da classe social. (GREGORIN FILHO, 2007, p.2).

Diante dessa asserção, afirmamos que toda a construção do gênero infantil assimilou o seu contexto de produção, e inicialmente, desvinculada desse universo, surgindo a partir da necessidade do mercado, pensou-se na criança e adolescente como fornecedores de capital, frequentadores de escola, uma perspectiva pedagógica se embutindo nas obras o pedagogismo.

Distanciando-nos desse fato e buscando caracterizar as obras literárias do universo infantil, convém levar em consideração o que postula Verônica Pontes, ao designar as peculiaridades dessa categoria literária afirmando que:

Nossa posição é de que existindo uma obra literária destinada ao público infantil então essa obra é literatura infantil, e estamos falando em um tipo de obra de arte: a literária e que como tal deve apresentar características que a definem assim, o belo que se expressa e se coloca para apreciação, e por isso é relativa, permite leituras diversas no leitor, e provoca emoções. E por isso, não estamos falando de um amontoado de palavras tão somente que formam histórias, mas de uma arte que reflete o artista, que reflete o leitor. (PONTES, 2012, p. 49).

Percebemos que enquanto obra de arte, a literatura e, também, a de gênero infantil, devem possuir uma das características principais, que é pertinente a toda obra literária: através da *catarse*³ impactar o leitor, ou seja, enquanto arte, o texto literário para crianças devem desencadear no público emoções e sentimentos tais quais as obras destinadas aos adultos. Salientamos que isso ocorre porque esse gênero possui características ímpares, já que são produções (enunciados) destinadas a leitores específicos e para alcançar uma boa recepção utiliza-se de uma linguagem própria, intrínseca a cada obra.

Segundo Mikhail Bakhtin:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 2011, p. 261).

Devemos levar em consideração o posicionamento bakhtiniano para a definição desse gênero, tendo em vista que a partir dele compreende-se que o texto literário infantil é uma construção composta por recursos linguísticos específicos. São obras direcionadas às crianças e, logicamente, para que sejam atraentes, o encanto é a linguagem infantil, assemelhando-se ao universo dos pequenos já que eles pertencem a esferas comunicativas que utilizam uma linguagem específica, como o caráter lúdico, assemelhando-se a utilizada por crianças, a qual, também, caracteriza-se como parte do gênero literário infantil.

Outro aspecto corroborativo para constituição desse gênero é o fator imaginativo e sonhador que ele pode provocar no leitor, ou seja, levando-se em consideração a criança, a leitura pode despertar a imaginação, expor escolhas para construção de “um novo mundo” no qual todas as possibilidades de acontecimentos são possíveis. Desse modo, segundo Ruth Wornicov:

Sonhadora e imaginativa por natureza, aceitando sem surpresa ou hesitação o ilogismo e o inverismo dessas narrativas, no reino do faz-de-conta alcança a criança o seu mundo, vendo na princesa que dormiu cem anos ou no herói que venceu um temível dragão, os amigos com os quais convive no sonho e na inventiva. (WORNICOV, 1986, p. 12).

³ Souza (1987, p. 23) afirma que a *Catarse* está intrínseca a toda obra literária, e que ela ocorre “[...] mediante a criação de situações humanas fortes e comoventes, promover uma espécie de purificação ou clarificação racional das paixões”.

As características delineadas para definição do gênero literário infantil não podem estar ligadas somente às questões linguísticas, ao modo como a obra é escrita, tendo em vista que os fatores externos, como por exemplo, o sonho e a imaginação, também, são construídos pelo leitor, e esses podem ser considerados traços composicionais desse gênero, de acordo com Mikhail Bakhtin (2011), ao afirmar que os traços estilísticos, como por exemplo, o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional são ligados, indissoluvelmente, a certo tipo de comunicação. Cada produção é elaborada para atender determinado público e, logicamente, para adequar-se à comunicação infantil as obras desse gênero são criadas respeitando essa esfera comunicativa.

Então, se o público infantil está engajado e inserido em determinada esfera comunicativa, logicamente, tem-se um gênero específico para ele, tendo em vista que segundo Mikhail Bakhtin:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Então, diante das discussões propostas pelo estudioso, é perceptível a existência de um gênero que privilegia o público infantil, isto é, é construída uma literatura específica levando-se em consideração a esfera comunicativa na qual estão inseridos os leitores pequenos. Além disso, todo o repertório de obras é construído em torno desse universo infantil, no qual o *era uma vez* e o *todos viveram felizes para sempre* são uma constante.

Diante dessas inferências e discussões tecidas até o momento, é indispensável trazê-las para Literatura Surda destinada ao público infantil, e desse modo percebermos as peculiaridades intrínsecas a esse tipo de obra. Para isso, utilizamos a obra *Cinderela Surda* (HESSEL; ROSA; KARNOPP, 2003) como ponte entre as especificações já expostas sobre literatura infantil e as obras da categoria Surda. E o que podemos expor inicialmente sobre a literatura infantil no campo da surdez é a inexistência de muitos exemplares destinados a esse público.

No que concerne à obra selecionada, trata-se de uma adaptação do clássico universal *Cinderela*, conhecida personagem no universo literário infantil, por ter a sua vida transformada de gata borralheira à princesa (é desnecessário descrever aqui todo o enredo, tendo em vista ser uma história conhecida mundialmente). Em *Cinderela Surda*, temos praticamente o mesmo enredo, mas o que prevalece é a caracterização do universo cultural da surdez dentro da obra, como por exemplo, os conflitos sociais e históricos vividos pelo povo Surdo.

Divergindo do enredo do clássico universal, justamente por aproximar a história de uma protagonista surda com a realidade socio-histórica dos surdos, na obra, a personagem principal vive alguns dilemas com a madrasta que é ouvinte. Nessa relação, entre as personagens, são impressas a dicotomia social Surdo/Ouvinte e a sobreposição de sujeitos, como pode ser percebido neste trecho: “Cinderela limpava e cozinhava, mas a madrasta e as irmãs nunca estavam satisfeitas. A comunicação entre elas era difícil, pois a madrasta e as irmãs só faziam poucos sinais.” (HESSEL; ROSA; KARNOPP, 2003, p. 12).

Outra especificidade em termos de aproximação com a realidade surda é o fato da história se passar na França, país no qual temos os primeiros registros de uma Língua de Sinais, e confirmado com o seguinte trecho: “Cinderela era filha de nobres franceses e aprendeu a língua de sinais francesa com a comunidade de surdos, nas ruas de Paris. O rei e a rainha contrataram o mestre L’Epée para ensinar a língua de sinais francesa ao príncipe herdeiro do trono” (HESSEL; ROSA; KARNOPP, 2003, p. 8).

Outras peculiaridades do universo das Línguas Sinais e da surdez também podem ser percebidas na obra, como os aspectos visuais. A obra é construída utilizando uma página para imagem, prendendo a atenção do leitor para as expressões faciais dos personagens, em outra é disposta a história na escrita de sinais e, além disso, ainda traz a representação simbólica da LS através da luva que a Cinderela perde. “De repente, Cinderela olhou para o relógio da parede e viu que já era quase meia noite. Com medo ela fez o sinal de tchau e saiu correndo. O príncipe segurou sua mão e ficou com uma luva enquanto ela tentava sair correndo.” (HESSEL; ROSA; KARNOPP, 2003, p. 24).

Os aspectos característicos próprios da Literatura Infantil são percebidos principalmente no enredo, tendo em vista que o mesmo trata-se de uma adaptação, então o carácter sonhador e imaginativo proposto por Ruth Wornicov (1986) são mantidos, como por exemplo, os aspectos do faz de conta, a presença de seres mágicos como a

fada madrinha e a transformação de objetos inanimados, e principalmente, o *Era uma vez* e o *Viveram felizes para sempre*.

Acreditamos que o caráter literário da obra original não foi transgredido e a adaptação não desmerece a qualidade do teor literário, pois, como bem ressaltamos anteriormente, a literatura, por se tratar de uma produção social, pode ser passível de transformações, sendo alterada de um gênero a outro, ou de categorias de acordo com o público a que se destina. No que concerne a essa breve análise, intencionalmente, não a aprofundamos, já que essa não era nossa intenção. Pretendemos expor apenas os aspectos que a caracterizam como sendo pertencente à Literatura Surda destinada aos pequenos leitores. Portanto, independentemente da condição social, de prestígio ou exclusão, todo povo é capaz de produzir determinado tipo de Literatura.

Referências

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BIASIOLI, B. L. As interfaces da literatura infanto-juvenil: panorama entre o passado e o presente. **Terra Roxa**: revista de estudos literários. PG – UNESP/FAPESP. São Paulo, v. 9, 2007.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 169-191.
- GREGORIN FILHO, J. N. **Literatura infantil/juvenil**: sociedade e ensino. 16º cole – Congresso de leitura no Brasil. Campinas: Unicamp, 2007.
- HESSEL, C.; ROSA, F.; KARNOPP, L. B. **Cinderela Surda**. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.
- KARNOPP, L. B. Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. **Cadernos de Educação**. UFPel. Pelotas, v. 19, 2010. p. 155-174.
- MEIRELLES, C. **Problemas da literatura infantil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PONTES, V. M. A. **O fantástico e maravilhoso mundo literário infantil**. Curitiba, PR: CRV, 2012.
- SOUZA, R. A. de. **Teoria da Literatura**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- STROBEL, K. **As imagens do Outro sobre a cultura surda**. 2. ed. revisada. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.

WILCOX, S.; WILCOX, P. P. **Aprender a ver**. Rio de Janeiro: Editora Arara Azul, 2005.

WORNICOV, R. *et al.* **Criança, Leitura, Livro**. São Paulo: Nobel, 1986.

**OS LUGARES DA MEMÓRIA: ESTUDO DE ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS
OITOCENTISTAS A PARTIR DO PONTO DE VISTA DA ESFERA PÚBLICA
BURGUESA, DA ANTROPOLOGIA E DO DISCURSO**

**THE SPACES OF MEMORY: STUDY OF NINETEENTH-CENTURY ADVERTISEMENTS
IN VIEW OF THE BOURGEOIS PUBLIC SPHERE, ANTHROPOLOGY AND DISCOURS**

Alice Meira INÁCIO¹

Resumo: Neste artigo pretendemos apresentar algumas reflexões a respeito da memória sociodiscursiva do gênero publicitário a partir de conceitos de memória apresentados por Pierre Nora (1981). Para o autor, a memória pendura-se em lugares assim como a história perdura em acontecimentos, ou seja, os lugares “nascem e vivem do sentimento [de] que não há memória espontânea”. Desse modo, a fim de investigarmos a memória do anúncio publicitário, delimitamos três possíveis lugares onde se alicerçam o gênero publicitário, na esfera pública burguesa, segundo pressupostos teóricos apresentados por Habermas (1984); na perspectiva antropológica apresentada por Jack Goody (1987); e na perspectiva discursiva apresentada por Bakhtin (2000). A partir deste estudo, observaremos qual contexto e qual situação de comunicação motivou o surgimento do gênero e quais fatores são responsáveis por manter ativa sua memória e sua funcionalidade sociocomunicativa.

Palavras-chave: memória, anúncio publicitário, esfera pública burguesa, antropologia, discurso.

Abstract: In this article, we present some reflections about the socio-discursive memory of the advertiser gender through memory concepts presented by Pierre Nora (1981). For the author, the memory persist in places as the story persist in events, that means, "they are born and live of the feeling [of] that there is no spontaneous memory.". Thus, in order to investigate the memory of the advertisement, we delimit three possible places where are founded the advertising genre in the bourgeois public sphere, according to theoretical assumptions presented by Habermas (1984); in anthropological perspective by Jack Goody (1987); and in the discursive perspective by Bakhtin (2000). In this study, we will observe what context and situation of communication motivated the emergence of gender and what factors are responsible for keeping its memory active and socio-communicative functionality.

Keywords: memory, advertisements, bourgeois public sphere, anthropology, discourse

Introdução

O conceito de memória tem sido bastante difundido nas ciências humanas e nas ciências da linguagem por incentivo de trabalhos desenvolvidos por pesquisadores como Courtine (2006), para quem a linguagem se constitui como tecido da memória, ou

¹ Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto. Professora de Linguística na Faculdade de Ribeirão Preto (UNIESP-AFARP). CEP: 14010-060. Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil. Email: alicinacio@yahoo.com.br

seja, é via de acesso essencial para a análise de quadros sociais da memória. Para Courtine (2006), assim como Nora (1981), a linguagem materializa a memória e possibilita que ela possa ser arquivada e posteriormente investigada já que este tecido da memória encontra-se preservado nos mais diversos formatos (impresso, digital, microfilmagem).

Ao descrever os conceitos de memória, Nora (1981) ressalta que formar arquivos tornou-se uma obrigação individual no qual buscamos manter memórias. Para o autor, a memória passou a delegar ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela. Desse modo, mesmo sem saber exatamente de que memórias são indicadores, produzir arquivo passou a ser o imperativo da época.

Foucault (1987) defende o propósito de que a função do arquivo não é de simplesmente proteger ou recolher “por milagre da ressurreição” a poeira dos acontecimentos enunciados e os conservar para as memórias futuras. Sendo assim, a memória investigada neste artigo não é uma memória abandonada nos arquivos, mas aquelas que, de alguma maneira, encontram-se viva no inconsciente coletivo, aquelas memórias que segundo Foucault (1987) não recuam no ritmo do tempo.

Para desenvolvermos o estudo sobre a memória dos anúncios publicitários², propomos uma análise da memória a partir de propósitos que se afinam com as concepções teóricas apresentadas por Foucault (1987), ou seja, a partir da perspectiva dos lugares apresentados por Nora (1981), para quem é preciso criar arquivos, é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notoriar atas, porque essas operações não são naturais. (NORA, 1981, p.13). Logo, segundo o autor, a memória pendura-se em lugares assim como a história perdura em acontecimentos.

A publicidade e a propaganda no Brasil, segundo Queiroz (2007), é contemporânea ao período de descoberta do país, desse modo, amparando-nos em dizeres das autoras, defendemos a hipótese de que os anúncios publicitários impressos oitocentistas – práticas discursivas e sociais em gênese, dado o recente nascimento da imprensa tipográfica no Brasil e o recente nascimento do próprio anúncio publicitário impresso como gênero discursivo – guardam parte da história e da memória regionais e

² Este artigo apresenta resultados da dissertação de mestrado intitulada *Práticas discursivas e práticas sociais nas Minas oitocentistas: um estudo de anúncios publicitários e da memória sociodiscursiva de Ouro Preto e Mariana*, defendida em 2012 pelo programa de pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto. Orientador: Prof. Dr. William Augusto Menezes.

revelam-nos os imaginários, os desejos e os anseios dos sujeitos instalados na sociedade oitocentista. Assim, as memórias que pretendemos investigar referem-se a memória do processo de desenvolvimento desta prática sociodiscursiva e as memórias sociodiscursivas inscritas nesses mesmos anúncios publicitários oitocentistas impressos.

Segundo Nora (1981), os lugares da memória coexistem e se instauram simultaneamente em três instâncias: na material, na simbólica e na funcional. Nora explica que o lugar da memória é material no aspecto físico; é simbólico porque determina uma unidade temporal que cristaliza uma lembrança; e é funcional porque propõem um ritual. Para o autor,

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o inverte em áurea simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorde material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada de lembrança. (NORA, 1981, p. 21-22).

Consideramos que a instância material, simbólica e funcional da memória do gênero anúncio publicitário pode instalar-se em três prováveis lugares, na esfera pública burguesa, que indica que o gênero surgiu da necessidade de tornar público produtos e serviços oferecidos pelas instâncias comerciais, fator a ser estudado a partir dos pressupostos teóricos defendidos por Habermas (1984); no lugar da antropologia de onde surge a necessidade instintiva do homem de tornar algo público e de se comunicar sobre algo, hipótese a ser investigada a partir de Goody (1987); e no lugar do discurso devido a necessidade de organizar o ato de comunicação a fim de que ele seja compreendido pelo interlocutor do discurso, pressuposto a ser defendido a partir dos estudos realizados por Bakhtin (2000).

O estudo da memória do gênero anúncio publicitário a partir da perspectiva da esfera pública burguesa, antropológica e discursiva possibilitará que observemos em que contexto e em que situação de comunicação estas três instâncias se determinam. Para iniciar a discussão deste tema, buscaremos delimitar o lugar da memória dentro da ordem da esfera pública burguesa. Porém, buscaremos atualizar os fatos para a realidade sociocultural brasileira. Na sequência, pretendemos marcar o lugar da memória do gênero anúncio publicitário dentro da perspectiva antropológica a fim de observar uma “possível

concorrência ideológica” entre os pregões e os anúncios publicitários impressos e, no terceiro momento, pretendemos realizar uma investigação sob o ponto de vista discursivo a fim de observar a memória do processo de constituição do gênero anúncio publicitário.

1. A memória do gênero discursivo na esfera pública burguesa

Difícilmente estudaríamos a memória do gênero publicitário – constituído por um espaço de trocas em que, de um lado, há um determinado sujeito que possui um produto ou serviço e deseja negociá-lo e, do outro lado, há um sujeito que não possui o produto ou serviço e deseja adquiri-lo –, se dentro de uma ordem política e social não tivesse sido instituída uma esfera de ordem mercantil/capitalista³. Segundo Bakhtin (2000), um gênero discursivo se constitui dentro das mais variadas esferas da atividade humana e por isso vão se diferenciando e se ampliando à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Ao discutirmos sobre a memória do gênero anúncio publicitário dentro da esfera pública burguesa, definida por Habermas (1984) como “um espaço de livre troca de argumentos, de acesso universal e em que as desigualdades sociais eram neutralizadas” (SILVA, 2001, p. 117), buscaremos defender a hipótese de que o gênero discursivo anúncio publicitário se constituiu dentro de uma ordem mercantil/capitalista na busca de atender os interesses da esfera pública burguesa. Porém, como a concepção de esfera pública burguesa defendida por Habermas instituiu-se dentro de um contexto europeu, por cuidado, buscaremos uma compreensão a respeito do modo como o gênero anúncio publicitário pode se constituir no cenário brasileiro, em que, na realidade, havia instalado um sistema colonial e um modelo de economia escravista.

Consideramos que a esfera mercantil/capitalista, espaço em que o gênero publicitário se constitui, é resultado de um processo provocado pelo avanço da revolução industrial na Europa. Coutinho (2011) afirma que

Embora seja possível encontrar inúmeras tentativas de periodização do nascimento da propaganda, sabe-se que é ela um acontecimento recente, fruto de um período de grandes mudanças, muitas das quais, ocasionadas pela descoberta de formas inovadoras de produção. No século XVIII, a mecanização nos diversos setores da indústria sofre impulso notável com o aparecimento da máquina a vapor, aumentando significativamente a produção. Não temos a pretensão de nos

³ Cf. Habermas, (1984, p. 34).

determos demasiadamente nos aspectos históricos. Porém, tal abordagem é importante para que possamos compreender como a prática social e discursiva publicitária adentrou em nossa sociedade. (COUTINHO, 2011, p. 2).

A Revolução Industrial é um dos resultados da Revolução Inglesa ocorrida ainda no século XVII que “criou condições básicas para a eclosão do maquinismo no final do século XVIII”. (ARRUDA, 1984, p. 7). Neste mesmo cenário, a recém-nascida classe burguesa foi a responsável, segundo Arruda (1984, p. 8), por destravar as forças produtivas rumo à revolução industrial que se fundiu durante a crise do sistema feudal e possibilitou que o modo de produção capitalista fosse aos poucos se instalando na sociedade.

O sistema capitalista está diretamente identificado com o mundo da industrialização, por isso, como apresentado por Arruda (1984), tal sistema se caracteriza por um processo técnico continuado, por um capital mobilizado para o lucro e por estabelecer uma separação clara entre a burguesia possuidora de bens de produção e os assalariados. Assim, se no sistema feudal as mercadorias eram fornecidas por meio de trocas, no sistema capitalista recém-instalado, as mercadorias – que direta ou indiretamente passavam por um processo de industrialização – eram fornecidas por meio de moeda de troca, cujo capital adquirido era mobilizado para o lucro.

Considerando as proposições defendidas por Bakhtin (2000), de que variados gêneros discursivos nascem dentro de inesgotáveis variedades da atividade humana e que cada esfera tem seu repertório de gêneros, deduzimos que o anúncio publicitário surgiu dentro desta esfera de ordem capitalista. Ele tinha como finalidade tornar público produtos e assim colaborar com o avanço do processo de industrialização da economia e da comercialização, o que beneficiaria a burguesia em ascensão e estimularia a geração de lucro e a competitividade entre os mercados.

No cenário brasileiro, embora o gênero anúncio publicitário cumpra a mesma finalidade discursiva de tornar público produtos e serviços, este gênero discursivo se constituiu e se desenvolveu dentro de um contexto situacional bastante específico. De acordo com Prado-Junior (1977, p. 22 *apud* CARDOSO, 1988, p. 17), a sociedade e a economia brasileira se constituíram essencialmente “para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros, (...) e em seguida café para o comércio europeu”. Segundo o autor, a colônia brasileira se estruturou em torno do trinômio *grande propriedade, monocultura e trabalho escravo*. Além disso, o processo de produção de caráter manufaturado era voltado para os interesses da metrópole europeia. Desta maneira, é possível observar que “enquanto a

revolução industrial se disseminava pela Europa, o Brasil tinha sua possibilidade de avanço industrial prejudicada por aqueles que insistiam em manter a instituição da escravidão” (BICALHO, 1985, p. 3).

No período colonial e durante todo o século XIX, a economia colonial era assegurada pela propriedade agrícola e escravista. Para manter este sistema, o negro era trazido ao Brasil “para exercer o papel de força de trabalho compulsório numa estrutura que estava se organizando em função da grande lavoura” (PINSKY, 2003, p. 23). Assim, embora seja difícil visualizar como o capitalismo se desenvolveu na colônia, percebemos claramente que o capitalismo comercial se instituiu através do monopólio comercial que organizava as compras e as vendas externas da colônia, já que a metrópole colocava entraves que impossibilitava a colônia de realizar acumulações endógenas. O capitalismo comercial se instituiu também por meio da manutenção da escravidão, que era introduzida na colônia por meio de capital, já que “o fornecimento do trabalho escravo se fazia via tráfico internacional e era controlado pelo capital mercantil metropolitano”, como afirma Melo (1982, p. 44 *apud* CARDOSO, 1988, p. 22).

Constatamos, diante de tal realidade, que apesar do sistema colonial e escravista frear o avanço industrial e o desenvolvimento do capitalismo, estes sistemas foram uma das faces do capitalismo em desenvolvimento, pois a industrialização, o comércio e a esfera pública burguesa se desenvolviam na Europa à custa do processo de exploração dos bens naturais fornecidos pelas colônias. Isso se dava por meio do fornecimento à colônia de produtos industrializados e da venda de escravos para manter a economia escravocrata. Tal cenário, mantinha a colônia brasileira subjugada à metrópole.

Porém, este fato começou a se modificar a partir de 1808, com a chegada da família real ao Brasil, o que possibilitou a ocorrência de um processo de reestruturação que “veio não só modificar a perspectiva do povo brasileiro como reestruturar o próprio sistema colonial” (PINTO, 1986, p. 24). Este processo de reestruturação deu início a uma série de transformações, sendo uma delas a mudança de posição do Brasil, de colônia a Reino Unido de Portugal.

Nesta fase de mudança e transformações sociais, duas ocorrências foram fundamentais para o desenvolvimento da burguesia no Brasil e, conseqüentemente, para a publicidade. Foram elas a abertura dos portos às nações amigas e a chegada da imprensa ao Brasil.

A abertura dos portos, segundo Mota (1972, p. 48), “foi para a colônia em vias de emancipação o início da independência efetiva”, pois a relação comercial unilateral que

havia entre a colônia e a metrópole impossibilitava que a colônia se desenvolvesse. Desse modo, compreendemos que a carta régia, escrita por D. Pedro I em 28 de janeiro de 1808, que deliberou a abertura dos portos brasileiros as nações amigas, derrubou o monopólio português sobre os produtos brasileiros, o que possibilitou que o Brasil passasse a importar mercadorias advindas de outros países, e assim movimentasse a economia no Brasil, até então Reino Unido de Portugal.

Se antes, “as colônias deviam constituir em fator essencial do desenvolvimento econômico da metrópole” (NOVAIS, 1983, p. 59), a partir da abertura dos portos, elas passam a ter a possibilidade de desenvolver-se economicamente em prol dos seus próprios interesses. Assim, revogadas as leis coloniais, segundo Luccock, (1951, p. 372, *apud* NOVAIS, 1983, p. 59), “os colonos descobriram que seus interesses não mais seriam sacrificados ao exclusivo proveito de Portugal, puseram-se a cultivar suas terras com energia e perseverança, fornecendo-lhes o sucesso, esperanças novas e estímulos”⁴ Em suma, consideramos que, foi a abertura dos portos brasileiros às nações amigas que possibilitou, digamos, o desenvolvimento da “esfera pública burguesa” no Brasil e, assim como apresentado por Silva e Coutinho (2012), possibilitou que o anúncio publicitário surgisse no país.

A segunda ocorrência, a chegada da imprensa também em 1808, foi decorrente da presença da corte portuguesa ao Brasil. Segundo Abreu e Paula (2007, p. 10) “Um decreto de 13 de maio daquele ano permitiu a implantação da tipografia, ao criar a Impressão Régia”, decreto que possibilitou que jornais passassem a ser impressos no Brasil e, por consequência, ocasionasse o que chamamos de Era da Democratização da Informação.

Segundo Burke (2002, p. 173), “desde o século XVI a máquina impressora é descrita como tendo literalmente marcado uma época”. No Brasil, a imprensa teve papel decisivo no processo de emancipação do Brasil, pois “como os jornais só podiam ser lidos pelas elites letradas, sua função foi mais eficaz no sentido de persuadir a oligarquia lusitanista aqui radicada a empunhar a bandeira independentista” (MELO, 2008, p. 19). Marques de Melo (2003, não paginado, *apud* MELO, 2008, p. 20), nos

⁴ Cf. LUCCOCK, J. Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil (1808-1818), trad. Port., 2ª Ed., São Paulo, 1951, p. 372.

revela que, no Brasil, a imprensa se desenvolveu lentamente, enfrentando barreiras poderosas tais como

[...] o analfabetismo da população, a precária urbanização, a fragilidade do comércio pela escassa capacidade de consumo, o sufoco da indústria pela ausência de capitais disponíveis, concentrados na agricultura, a indigência da burocracia estatal e o exercício cíclico, mas sempre draconiano, da censura governamental. (MELO, 2008, p. 20).

Assim, os progressos da imprensa “sempre refletiram a superação dos obstáculos antepostos pelos ‘fatores socioculturais’” (MELO, 2004, p. 71-82 *apud* MELO, 2008). Apesar das barreiras enfrentadas para a implantação, foi o desenvolvimento deste veículo de comunicação em terras brasileiras que possibilitou, juntamente com o desenvolvimento do comércio, que a prática sociodiscursiva de publicizar produtos, comércios e serviços por meio de material impresso se desenvolvesse em nosso país. Sobre isso, Abreu e Paula (2007, p. 10) afirmam que “a grande maioria dos autores dedicados ao tema consideram que a história da publicidade deve ser contada a partir do surgimento dos jornais no país”.

Essas transformações possibilitaram que uma nova classe social formada pelos donos das propriedades agrícolas e dos escravos, e pelos donos dos estabelecimentos comerciais detentores dos bens que anunciados nos periódicos nacionais no século XIX, constituíssem a partir de então o que ousamos chamar de “esfera pública burguesa brasileira”. Retornando a discussão sobre as particularidades da esfera pública burguesa no contexto europeu, Habermas (1984) nos diz que, durante o desenvolvimento das ordens mercantil e capitalista, um segundo elemento do sistema de trocas nos moldes pré-capitalistas explode de forma peculiar: a imprensa. Sobre isso, ele afirma que

Em sentido restrito, os primeiros jornais, por ironia também chamados de jornais políticos, aparecem de início semanalmente e, lá pela metade do século XVII já aparecem diariamente. As correspondências privadas de então continham noticiários amplo e minucioso sobre assembleias parlamentares e guerras, sobre resultados de colheitas, impostos, transportes de metais preciosos e, acima de tudo, naturalmente, notícias sobre o comércio internacional. Mas só um filete de torrente de informações passa pelos filtros desses jornais manuscritos até os referidos jornais impressos. Os beneficiários das correspondências privadas, não tinham interesse em que o conteúdo delas se tornasse público. Por isso, os jornais políticos não existem para os comerciantes, mas, pelo contrário, os comerciantes é que existem para os jornais. (HABERMAS, 1984, p. 34).

Na esfera pública burguesa, realidade também percebida no Brasil, o jornal instituiu-se como um espaço aberto para tornar público as informações de interesse da burguesia. O que nos chama a atenção, no entanto, é que os jornais caracterizados como políticos não existiam para os comerciantes, ou seja, os mesmos não se interessavam por tornar público informações de interesses particulares, a não ser informações de interesses universais o que motivava, sob o nosso ponto de vista, a neutralização das desigualdades. Porém, ao considerar que os comerciantes existiam para os jornais, fica explicitado que as informações publicadas eram tratadas como mercadorias. Sobre isso, Habermas (1984) nos diz que

A troca de informações desenvolve-se não só em relação às necessidades do intercâmbio de mercadorias: as próprias notícias se tornam mercadorias. Por isso, o processo de informação profissional está sujeito às mesmas leis do mercado, a cujo surgimento elas devem, sobretudo, a sua existência. (HABERMAS, 1984, p. 35).

Ou seja, os apontamentos de Habermas sobre a esfera pública burguesa nos mostram que os anúncios não surgiram porque se instalou a imprensa, mas a imprensa surgiu como necessidade de tornar público os interesses mercantis, o que nos faz perceber que a esfera pública aprendeu a noticiar informações a partir da experiência comercial, em que está em jogo a compra e a venda de produtos.

Considerando os apontamentos de Habermas sobre a formação da esfera pública burguesa, concluímos que imprensa surgiu justamente da necessidade de se aprimorar a prática social e discursiva que consiste em vender, e, com a imprensa, os produtos e serviços passaram a ser noticiados nos jornais. Porém, no Brasil, ainda predominava uma sociedade não alfabetizada e “os jornais só podiam ser lidos pelas elites letradas” (MELO, 2008, p. 19), condição esta que deve ser considerada para compreendermos como os anúncios publicitários adentraram em nosso país e para definirmos quem eram de fato os leitores dos anúncios publicados em periódicos brasileiros.

2. A memória do gênero discursivo na perspectiva antropológica

Não temos dúvidas de que foi a necessidade vital do homem de se comunicar que o impulsionou a ampliar sua capacidade de comunicação. Foi da necessidade de transmitir as suas ideias, pensamentos e preservar sua memória que provocou, ao longo do tempo, nas mais variadas culturas, o surgimento da escrita e, posteriormente, da cultura impressa que

impulsionou o desenvolvimento dos inumeráveis gêneros discursivos escritos e impressos que circundam a vida social.

Segundo o antropólogo Jack Goody (1987), a transição entre a cultura oral e a escrita, e entre a cultura manuscrita e a cultura impressa, não ocorreu em um *continuum*. Ao contrário, significou uma partilha, uma ruptura que gerou transformações significativas no sistema cognitivo do homem e na sociedade. Assim, como ilustraremos a seguir, a primeira grande partilha (FIG. 1) ocorreu no período de transição da cultura oral para a cultura escrita e a segunda (FIG. 2) no período de transição da cultura manuscrita para cultura impressa.

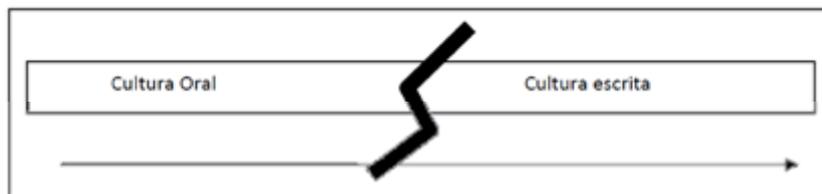


FIGURA 1 – Ilustração do processo de ruptura ocorrido durante a transição da cultura oral para a cultura escrita.



FIGURA 2 - Ilustração do processo de ruptura ocorrido durante a transição da cultura manuscrita para a cultura impressa.

A escrita, segundo Ong (1998), pode ser considerada uma tecnologia profundamente interiorizada, uma tecnologia que moldou a atividade intelectual do homem moderno. De posse dessa tecnologia, o homem passou a se comunicar através de textos manuscritos. Porém, o material escrito que era produzido na forma manuscrita era muito restrito e pouco democrático, uma vez que era orientada apenas para o produtor e para aqueles que o circundavam. Ou seja, apenas esses tinham acesso ao manuscrito e as informações que nele continha. Diante dessas condições, segundo Goody (1987), a segunda partilha ocorreu com o surgimento da cultura impressa, pois a informação passou a circular em meio à sociedade, provocando a mobilização da mesma. Esta ruptura foi tão significativa que

afetou o desenvolvimento do capitalismo moderno, implementou a exploração europeia, mudou a vida em família e a política difundiu o conhecimento como nunca antes, tornou a cultura escrita universal um objetivo sério, permitiu a ascensão das ciências modernas e, por outro lado, alterou a vida social e intelectual. (ONG, 1998, p. 136)

Nesse processo de transformação, “outro setor da comunicação que se moderniza com a evolução da imprensa é o anúncio e a propaganda” (PINTO, 1986, p. 5). Essa prática de comunicação, que já se manifestava na antiguidade e no seio da cultura oral, por meio dos chamados pregões, vem a cada dia delineando as transformações da sociedade.

Segundo Monnerat (2003, p. 11), “a propaganda é, por excelência, a técnica de comunicar” e esta técnica, como já citamos, antecede a cultura impressa e resguarda resquícios da cultura oral. Sobre isso, Simões (1990) diz que ao

Recorrer à voz, à música e ao canto para vender produtos é um recurso muito antigo, herança dos arautos. Entre nós, foram os pregões dos mascates – cantados e/ou gritados – os primeiros meios para apregoar mercadorias. Depoimentos de diversos viajantes que percorreram o país até o século passado assinalam que o *gimmick*⁵ desses ambulantes era sempre sonoro: a corneta, a matraca, côvado. E pelo visto cumpriam o seu papel de comunicação. Tanto que, já a 17 de junho de 1543, o donatário Martin Afonso de Souza, na capitania de São Vicente, baixava uma postura proibindo os mercadores de, nos pregões que antecediavam as vendas, falar mal das mercadorias dos concorrentes. O que nos permite supor que era corriqueira a propaganda comparativo-pejorativa a ponto de se fazer necessário a fixação de normas de conduta ética em pleno séc. XVI. (SIMÕES, 1990, p.171).

A fim de observarmos como se constituíam estes modelos de publicidades, vejamos⁶ a transcrição de um pregão recolhido em 1880, no Rio de Janeiro, pelo crítico literário Álvaro Moreira:

**Sorvetinho, sorvetão,
Sorvetinho de ilusão
Quem não tem 200 réis
Não toma sorvete não;
Sorvete, iaia,
É de quatro colidade”
“Soberano, gargalhada,
Biscoito fino, bananada.
Ninguém me chama
Vou-mimbora.
Daqui a pouco
não tem mais nada**

É possível observar, na transcrição do pregão acima, a marca característica do gênero, a oralidade, e, além disso, extenso, descritivo e humorístico. A estratégia discursiva

⁵ *Gimmick* – Jargão publicitário que significa golpe ou truck publicitário.

⁶ CF. (SIMÕES, 1990, p. 171-172).

mais perceptível é a presença de rima sorvetão/ilusão/não // gargalhada/bananada/ nada. O mascate descreve o produto da seguinte maneira: apresenta o preço do produto, deixa claro que ele é vendido ao dizer que quem não tem o dinheiro ficará apenas na ilusão de consumir o produto; anuncia que vende 4 qualidades de sorvete soberano, gargalhada, biscoito fino e bananada e ameaça ir embora se não for chamado.

Tendo como único recurso a voz, as estratégias discursivas identificadas nos pregões tinham como único objetivo atrair a atenção direta do consumidor, pois o mascate está próximo do seu público que comprará o produto de imediato se for persuadido pelo discurso do mascate.

Com o surgimento da imprensa, um novo recurso pode ser utilizado para divulgar o produto ou serviço anunciado, o jornal. Segundo Pinho (1990, apud COUTINHO, 2011, p. 4), os primeiros anúncios “eram essencialmente informativos e buscavam apresentar fundamentalmente a localização – referência geográfica do local – de onde era possível encontrar tais produtos”. Sobre isso, o autor ainda ressalta que

Inicialmente intitulados reclames (do francês *reklame*), os primeiros anúncios não tinham a pretensão de convencer/persuadir o consumidor, mas tão somente o de comunicar às pessoas a existência de determinados objetos e serviços, tais como: escravos, propriedades rurais e urbanas, leilões e aulas particulares. (COUTINHO, 2011, p. 4).

No Brasil, o primeiro anúncio impresso que se tem notícia foi publicado em 1808 na Gazeta do Rio de Janeiro. Segundo Pinto (1986, p. 31), “a forma deste anúncio reproduz a estrutura dos pregões com os quais, muito antes de surgir a imprensa, escravos de vendas enchiam as ruas das cidades brasileiras com suas vozes potentes e musicais” (*Ibidem*, p. 31). Vejamos a transcrição:

Quem quiser comprar uma morada de casas de sobrado com frente para Santa Rita, fale com Ana Joaquina da Silva que mora nas mesmas casas, ou com o Capitão Francisco Pereira de Mesquita que tem ordem para vender.

A observação da marca de oralidade presente no primeiro anúncio impresso em jornal, e a observação dos pregões do século XIX nos remete a reflexão de que nesse processo, em que o anúncio publicitário passou a ser impresso e não apenas gritado nas ruas, ocorreu uma nova partilha. A coexistência do anúncio publicitário impresso com os

pregões pode marcar, mesmo que simbolicamente, a alteração de processos que regem esta prática social e discursiva, pois provocou transformações no sistema cognitivo do homem e no comportamento da sociedade.

Compreendemos que esta terceira partilha (FIG. 3), a qual, defendemos a hipótese, provocou tais impactos na sociedade porque no processo de transição da cultura oral para a escrita “as pessoas precisavam ser convencidas de que a escrita aperfeiçoava os métodos orais o bastante para compensar todos os custos e as técnicas que ela envolvia” (ONG, 1998, p. 112.). As testemunhas orais “eram mais confiáveis do que os textos, porque podiam ser questionados e defender suas afirmações, ao passo que os textos, não” (*Ibidem*, p. 112).

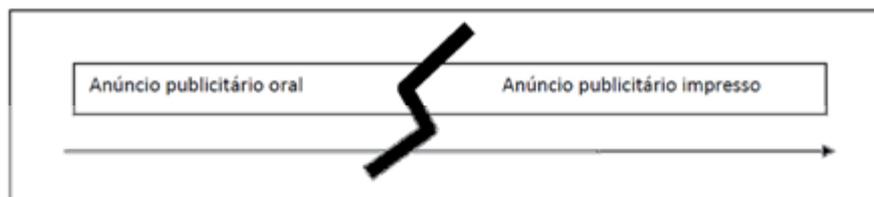


FIGURA 3 - Ilustração do processo de ruptura ocorrido com o surgimento do anúncio publicitário impresso.

A análise do surgimento do anúncio publicitário impresso pela perspectiva antropológica, nos mostra que o sujeito consumidor do século XIX precisou aperfeiçoar a nova técnica propagandística e confiar na informação contida no anúncio impresso pois, na terceira partilha, o produto que antes era anunciado através do grito, ou apresentado a pronta entrega por meio do vendedor ambulante, também passou a ser anunciado na forma impressa, e esta insipiente prática sociodiscursiva poderia ser, de acordo com os propósitos defendidos por Ong (1998), pouco confiável.

Compreendemos também que, a partir deste período, os mercados e os comércios precisaram se reorganizar, pois os comerciantes não mais necessitavam levar suas mercadorias até o consumidor, uma vez que poderiam divulgar seu estabelecimento através do anúncio publicitário e atender em um lugar fixo. Ao tratar da emergência do gênero na perspectiva da esfera pública burguesa, dissemos, retomando os estudos de Bakhtin (2000), que os gêneros discursivos vão se diferenciando e se ampliando à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. E, ao estudar a memória do gênero na perspectiva antropológica, foi possível observar primeiramente que a prática social que consiste em preservar a memória evoluiu juntamente com surgimento da escrita e criação da imprensa. Observamos também que este processo de ampliação e

desenvolvimento do gênero não se deu apenas no aspecto estrutural do gênero; ao contrário, trata-se de em um movimento duplo e simultâneo em que a ampliação e o desenvolvimento do gênero é um reflexo das transformações ocorridas na sociedade, e também, um agente transformador desta sociedade capaz de romper, alterar e retransformar as práticas sociais e discursivas.

3. A memória do gênero na perspectiva discursiva

Discutimos anteriormente que a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas porque a variedade virtual da atividade humana é inesgotável (BAKHTIN, 2000, p. 279). Dando sequência a linha de raciocínio defendida por Bakhtin, discutiremos mais especificamente a memória do gênero na perspectiva discursiva, na busca de compreender como se dá o processo de materialização do gênero discursivo anúncio publicitário.

Segundo Mari e Silveira (2004), não se pode dispensar o gênero da tarefa de organizar as nossas práticas discursivas, que se materializam em gênero discursivo e funcionam, como observado nos capítulos anteriores, como uma ferramenta de ação do homem em sociedade nos seus diversos campos de atividade.

Esta ferramenta discursiva, segundo os estudos realizados Bakhtin (2000), se constitui do seguinte modo: ao utilizar a língua, o indivíduo forma enunciados orais ou escritos, concretos e únicos, que refletem as condições específicas e as finalidades de cada esfera da atividade humana. Segundo o autor, tais formas de enunciados podem apresentar-se de forma simples ou complexas, conforme exige a situação de comunicação.

As formas simples ou primárias referem-se às formas instituídas no cotidiano, como, por exemplo, os bate-papos, os telefonemas, as cartas etc. São exemplos das formas complexas ou secundárias romances, dramas, relatórios, artigos científicos, e até mesmo o anúncio publicitário. Seja o gênero simples ou composto, a constituição da linguagem está diretamente associada as mais comuns atividades humanas e se definem conforme a prática social que o indivíduo exerce na esfera que está inserido, no trabalho, na família, na escola etc.

Diante de tais circunstâncias, é possível evidenciar que um mesmo gênero discursivo, seja ele primário ou secundário, durante seu processo de constituição transforma-se em um enunciado único e exclusivo. Características que possibilitam compreendermos porque Bakhtin (2000) define o gênero discursivo “como tipos

relativamente estáveis de enunciados” que são elaborados por indivíduos nas diferentes esferas de utilização da língua.

Como veremos, é o estado de relatividade estável do gênero que determinará as três dimensões que nos permite avaliar como se dá o processo de constituição do gênero discursivo, pois segundo Bakhtin (2000), estes tipos são relativamente estáveis do ponto de vista temático, composicional e estilístico. Estes três elementos, segundo Bakhtin, “se fundem indissociavelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação” (BAKHTIN, 2000, p. 279). O autor nos apresenta estas três dimensões do seguinte modo:

O querer dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído de parceiros, etc. Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado. (BAKHTIN, 2000, p. 301).

Como estas três dimensões são apresentadas de modo imbricado, vejamos de forma mais clara, através de um estudo realizado por Mendes (2004), no que consiste cada uma dessas dimensões. O *conteúdo temático* são as “representações semântica e/ou as redes conceituais divisíveis a partir de um determinado gênero inserido em um dado domínio discursivo” (MENDES, 2004, p. 123). O *estilo verbal* é a “configuração formal dos recursos expressivos que o materializam sob a forma de um texto reconhecido como exemplar de um determinado gênero” (*Ibidem*, p. 124). Por fim, a *construção composicional* é “uma dimensão sequencial relativa ao encadeamento sintático discursivo do texto/enunciado como um todo”. [...] “tal dimensão sequencial está na base da distinção entre tipo e gênero e da identificação e processamento de segmentos textuais” chamados de narrativos, descritivos, argumentativos, explicativos, expositivos, injuntivos e dialogais (*Ibidem*, p. 125-126).

Reunindo as discussões apresentadas sobre a emergência do gênero do ponto de vista da formação da esfera pública burguesa e dentro da perspectiva antropológica e discursiva, podemos considerar que:

(i) o gênero anúncio publicitário se constitui *tematicamente* dentro de uma esfera profissional, mais precisamente dentro de uma “subesfera comercial” e delimita-se de

acordo com as características específicas do produto que se pretende anunciar, da situação de comunicação dos parceiros do ato de comunicação publicitário;

(ii) apesar da esfera profissional ser produtora de discursos padronizados e a criatividade ser quase inexistente (BAKHTIN, 2000, p. 300), na subesfera comercial predomina-se as formas criativas, o que faz o *estilo verbal* dos anúncios publicitários impressos se materializarem de forma livre, ou seja, as escolhas lexicais, fraseológicas e gramaticais, são determinadas conforme estratégia discursiva pretendida pelo anunciante; e

(iii) a *construção composicional* do anúncio publicitário impresso no advento da imprensa precisava ser constituído com o predomínio do modo descritivo, pois – como a relação entre os parceiros do ato de comunicação passou a ser monolocutiva⁷ e dadas as novas circunstâncias de produção deste discurso –, o produto precisava ser especificado de forma objetiva ou subjetiva, para que o consumidor pudesse se convencer a partir do discurso impresso que o produto poderia lhe beneficiar.

Fica evidente, após verificação das três dimensões que compõe o gênero, que o anúncio publicitário é “um tipo relativamente estável de enunciado” Bakhtin (2000, p. 279), por se reinventar de acordo com a necessidade temática e com a situação de comunicação na qual se encontram os parceiros do ato de comunicação.

O material discursivo que estamos analisando desenvolveu-se dentro de uma esfera mercantil/capitalista, pela necessidade do indivíduo de aprimorar sua técnica de comercialização. A prática discursiva e social comercial é uma prática que precede a cultura escrita e é uma prática que se desenvolveu concomitantemente com o desenvolvimento das atividades humanas. Isso se deu de modo que, com a chegada da imprensa, o *contrato* entre os sujeitos de linguagem passou a ser intermediado pelos jornais que circulavam nas mais diversas esferas sociais, informando aos leitores o que antes poderia se tomar conhecimento apenas através da relação direta entre os sujeitos que compunham o ato de comunicação.

O processo de desenvolvimento da cultura oral para a escrita e da cultura manuscrita para a impressa provocou significativas alterações na maneira de se divulgar o produto. Antes, ele era apresentado apenas na forma oral, mas, com o processo de transformação das atividades humanas, passou a ser apresentado também no estilo verbal escrito.

⁷ A situação de troca monolocutiva ou interlocutiva são determinadas de acordo com a presença física ou não dos parceiros de comunicação. Em uma leitura a situação de troca linguageira é monolocutiva, em um diálogo, onde há troca de turnos de fala/réplica a situação de troca linguageira se define interlocutiva. Cf. componentes da situação de comunicação. (CHARAUDEAU, 2008, p. 71-72).

De modo generalizado, o anúncio publicitário é como qualquer outro gênero um tipo de enunciado relativamente estável, assim, considerando as três dimensões sempre nos depararemos com as particularidades do gênero. Porém, dadas as condições da constituição do gênero nas três perspectivas apresentadas da esfera pública burguesa, da antropológica e da discursiva, podemos, apropriando-nos da definição apresentada por Soulages (1996, p. 150), conceituar o discurso publicitário como “tipos de enunciados virtualmente polimórficos que, através de múltiplas estratégias de discurso, mobilizam procedimentos retóricos, efeitos visados, de realidade ou de ficção, cuja única finalidade é a captação dos sujeitos interpretantes”. Ou seja, o discurso publicitário é virtualmente polimórfico por não haver rigor quanto ao *estilo verbal* e a *construção composicional*. Já quanto ao *conteúdo temático*, este se estrutura conforme objeto (produto ou serviço oferecido), ao qual o gênero faz referência.

A única regularidade encontrada dentro das dimensões propostas por Bakhtin (2000) para a formação do gênero discursivo refere-se à esfera social em que o gênero é formado, denominado por nós de subesfera comercial, que, a partir do surgimento da imprensa, passou a ser intermediado pelos jornais. Esse fato ocasionou um processo de transformação de uma prática sociodiscursiva que objetiva tornar público, ou seja, anunciar produtos e serviços.

4. Considerações finais

Por meio do estudo da memória do anúncio publicitário a partir da perspectiva da esfera pública burguesa, antropológica e discursiva, foi possível observar que as instâncias materiais, simbólicas e funcionais que sustentam a memória dos anúncios publicitários oitocentistas se determinam nestes três lugares porque a instância *material* do gênero está, estruturados a partir de um *conteúdo temático*, de *estilo verbal* e de uma *estrutura composicional* e arquivados em acervos públicos e particulares, local em que recorreremos para resgatar e reavivar memórias. Este material discursivo é *simbólico* por ser representativo de práticas sociodiscursiva em processo de desenvolvimento no surgimento da imprensa e por preservar uma unidade temporal capaz de nos revelar valores socioculturais inscritos em um determinado período histórico. E são *funcionais* porque foram criados com a finalidade específica de atender os interesses da esfera mercantil, que pode através do anúncio impresso aprimorar a técnica que lhes permitia comercializar produtos e serviços e, ainda mantém se funcional por tratar-se de um material de interesse

de investigação de leitores e pesquisadores que tem acesso ao conteúdo discursivo inscrito nos anúncios oitocentistas.

Referências

- ABREU, A. A. de; PAULA, C. J. de. (Coord.). **Dicionário Histórico- Biográfico da Propaganda no Brasil**. Editora FGV: Rio de Janeiro, 2007.
- ARRUDA, J. J. de A. **A Revolução Industrial e Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense 1984.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In._____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 277-326.
- BICALHO, Letícia. **A revolução industrial**. São Paulo/Campinas: Atual, 1985.
- CARDOSO. C. F. *et. al.* **Escravidão e abolição no Brasil: novas perspectivas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor: 1988.
- CHARAUDEAU, P. **Linguagem e Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.
- COURTINE, J.J. O tecido da memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem. **Polifonia**. Cuiabá: Ed. UFMT, v. 12. n. 2. 2006. p. 1-12.
- COUTINHO, Renata Corrêa. **Publicidade e Propaganda: aspectos históricos**. In. BOCC. Biblioteca on-line de ciências da comunicação. 2011. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/coutinho-renata-publicidade-e-propaganda-aspectos-historicos.pdf>. Acesso em 5 outubro 2011.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- GOODY, J. The interface between the written and the oral. In: **Studies in literacy, family, culture and the state**. New York: Cambridge University Press, 1987. p. 211-257.
- HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- MARI, H.; SILVEIRA, J. C. C. Sobre a importância dos gêneros discursivos. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). **Gêneros: reflexões em Análise do discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 59-74.
- MELO, J. M. de. Guttenberg chegou atrasado ao país tropical. **Comunicação & Sociedade** - Dossiê 200 anos de imprensa brasileira. v. 29, n. 49. 2008. p. 9-26. Disponível em

<https://www.metodista.br/revistas/revistasims/index.php/CSO/article/view/758/768>.

Acesso em 21 fevereiro 2012.

MENDES, P. H. A. Os gêneros Discursivos em debate: análise de uma crônica de L.F. Veríssimo. In: MACHADO, I. L. MELLO, R. (Orgs). **Gêneros: reflexão em análise do Discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 119-140

MONNERAT, R. M. **A publicidade pelo avesso: propaganda e publicidade, ideologias e mitos e as expressões de ideias – o processo de críticas da palavra publicitária**. Niterói: EdUFF, 2003.

MOTA, C. G. 1822: **Dimensões**. Perspectiva. São Paulo. 1972.

NORA, P. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da Puc-SP. São Paulo- SP- Brasil, 1981. p. 7- 28

NOVAIS. F. A. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)**. HUCITEC: São Paulo, 1983.

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita**. A tecnologia da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: contexto, 2006.

PINTO, V. N. **Comunicação e cultura brasileira**. São Paulo: Ática, 1986.

QUEIROZ, Adolpho. Inventário acadêmico e profissional da história da propaganda no Brasil. **Comunicação & Sociedade**. São Bernardo do Campo, PósCom-Methodista, v. 29, n. 49, p. 85-104, 2º sem. 2007. Disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/.../762>. Acesso em 23 Setembro 2009.

SILVA, F. C. da. Habermas e a esfera pública: reconstruindo a história de uma ideia. **Sociologia, problemas e práticas**, n.º 35, 2001, p. 117-138. Disponível em http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65292001000100006&script=sci_arttext. Acesso em 10 de junho 2009.

SIMÕES, R. Do pregão ao jingle. In: REIS, F. MARTENSEN, R. L. BRANCO, R. C. **História da propaganda no Brasil**. São Paulo. T.A. QUEIROZ, 1990. p. 171-207.

SOULAGES, J-C. Discurso e Mensagens Publicitárias. In: CARNEIRO, A. D. (Org.). **O Discurso da Mídia**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 142-152

ARTICULAÇÃO TEORIA E PRÁTICA E PRESSUPOSTOS LINGUÍSTICOS

JOIN THEORY AND PRACTICE AND ASSUMPTIONS LANGUAGE

Valéria da Fonseca CASTREQUINI¹

Resumo: O artigo pretende fazer uma abordagem acerca da teoria e da prática docente, com ênfase no ensino de língua. Para tanto, são feitas considerações de âmbito mais genérico, intentando a compreensão acerca da teoria, da metafísica, da dialética e das formas de articulação entre teoria e prática, para daí alcançarmos alguns conceitos relacionados à linguística.

Palavras-chave: teoria; prática; ensino; linguística.

Abstract: The article intends to approach about the theory and teaching practice, with an emphasis on language teaching. Therefore, more general framework of considerations are made, attempting to understanding the theory of metaphysics, dialectics and forms of articulation between theory and practice, to then reach some concepts related to linguistics.

Key-words: theory; practice; teaching; linguistic.

1. Ideias preliminares

Com o objetivo de refletir sobre a dicotomia entre teoria e prática – fundamental para nossa análise –, historicamente estabelecida pela visão do racionalismo idealista (PIMENTA, 2005) pelo viés marxista da dialética, explicitamos que a atividade docente é práxis. E como tal, envolve o conhecimento do objeto, o estabelecimento de finalidades e a intervenção no objeto para que a realidade seja transformada enquanto realidade social.

Situando o conceito de práxis, podemos dizer que essa é a síntese da teoria e da prática por meio da ação política. Pimenta (2005) explicita o conceito de práxis, concebendo-a como uma prática que se faz pela atividade humana de transformação da natureza e da sociedade, consolidando-se assim em uma práxis, em uma atitude humana diante do mundo, da sociedade e do próprio homem, que passa inevitavelmente pela reflexão.

As argumentações contidas aqui vêm confirmar as ideias incluídas nesta introdução, ou seja, que a teoria se traduz por meio de uma prática reflexiva e

¹ Doutora em Língua Portuguesa pela UNESP/Araraquara. Diretora Acadêmica da AFARP-UNIESP. CEP. 14010-060. Email: vcastrequini@uol.com.br.

transformadora, não sendo possível, portanto, analisar-se ambas separadamente. Antes disso, deve-se considerá-las unas.

2. Correlação teoria e prática

Falar de teoria e prática parece, para muitos, falar de duas faces de uma mesma moeda. Há uma noção de que ambas se completam, de que uma leve a outra ou, ainda, de uma não possuir nenhuma relação com a outra.

O senso comum criou maneiras de se referir à prática como desconectada sempre de uma teoria, pois se tem como certo que na prática os fatos se apresentem de forma diferente. Essa noção, arraigada culturalmente e popularmente detectada nos vários contextos da vida, levou-nos a refletir a respeito do binômio teoria-prática na educação, especificamente no ensino de língua portuguesa. Assim:

Creemos que a nossa função, como lingüistas, não é a de reflectir e depois propôr unilateralmente soluções para serem aplicadas, mas é antes a de motivar os professores a que reflectam juntamente connosco, já que estamos convencidos de que só a ‘teorização da prática’ da pedagogia de línguas à luz dos avanços de investigação lingüística pode ser garantia de uma actuação didáctica fecunda e continuamente revivificada. (FONSECA; FONSECA, 1990, p. 8-9).

Na citação acima, passamos de um estágio para outro, quando comparamos o *praticar a teoria* com o *teorizar a prática*, pois quando analisamos a prática pedagógica de qualquer professor, constatamos que, por trás de suas ações, há sempre um conjunto de ideias que as orienta.

Porém, a preocupação com a prática pode se tornar ruim quando posta em situação de contrariedade com a teoria, ou seja, priorizando-se a primeira em detrimento da segunda e tendo essa segunda um caráter de *mal necessário*. Quando se toma isso como certo, considera-se que uma é mais importante que a outra, dicotomizando-as e atribuindo a elas vidas próprias.

A teoria, fora da prática social, é como um livro colocado em uma prateleira que ninguém lê. O fato de existir ou não, não faria diferença para o mundo. Essa desvinculação da teoria com a prática, segundo Freire (1999), é puro “verbalismo”, ficando a palavra teoria com uma característica oca, vazia.

Mas, por outro lado, se a prática for tomada como autossuficiência, será apenas uma mera técnica, ou seja, um *como-saber*. Os documentos oficiais, a Lei de

Diretrizes e Bases, as Propostas Curriculares, os Parâmetros Curriculares Nacionais e as Diretrizes para os cursos Superiores e de Licenciatura, primam por conceituar a prática como um *saber-fazer*, atribuindo a ela uma característica tecnicista.

Quando nos referimos à teoria e à prática, utilizando-nos da palavra relação, acreditamos que estamos dissipando os dois cenários acima descritos, ou seja, retiramos da teoria uma visão oca e retiramos da prática um olhar tecnicista. A primeira não se torna verbalismo e a segunda não se torna automatismo. Dessa forma, de acordo com Freire (1999, p. 29), a teoria “implica numa inserção na realidade, num contato analítico com o existente, para comprová-lo, para vivê-lo e vivê-lo plenamente, praticamente”. Ainda, o mesmo autor rebate sua própria afirmação dizendo que “nossa educação não é teórica porque lhe falta gosto da comprovação, da invenção, da pesquisa. Ela é verbosa. Palavresca” (FREIRE, 1999, p. 38), no sentido que lhe atribuímos quando a teoria se pretende autossuficiente.

É a relação teoria e prática que nos permite entender a teoria como condutora, enquanto a prática, segundo Betto, (1987, p. 47), “é, em última instância, quem faz e refaz a teoria”. Tal afirmação é um exemplo da existência da relação teoria/prática, demonstrando que a interdependência permite um maior apuramento de ambas, pois o estar em relacionamento é o que lhes dá caráter dinâmico. Se as consideramos independentes, corremos o risco de relegá-las à inércia, ao estatismo, ao imobilismo.

3. O que é teoria

O termo *paradigma* remete-nos a um modelo teórico e é habitualmente definido como um exemplo que serve de modelo ou como um padrão. Numa acepção um pouco distinta, ele remete a uma série preestabelecida de procedimentos, um roteiro ou caminho, uma maneira dada de fazer certas coisas. É nesse sentido que Kuhn (1962) usou a expressão em um dos livros mais influentes do século XX, *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Para ele, a evolução da ciência não se resume a um progresso linear, cumulativo de descobertas, mas sim, em épocas de calma interrompidas por saltos ou alterações profundas, quando o que ele chama de paradigma dominante é subvertido por fatos inesperados, ou seja, teorias inusitadas.

A comunidade científica dedica-se à resolução dos problemas que lhe são postos, operando a partir de pressuposições, teorias, rotinas e métodos herdados de seus

predecessores. Daí que novos problemas - problemas tão distintos ou surpreendentes que a obrigam a questionar e/ou alterar seu modo de trabalhar e pensar - demorem tanto para encontrar uma solução adequada.

A tese do próprio Kuhn (1962) converteu-se num paradigma da evolução do conhecimento e, como não poderia deixar de ser, foi discutida e combatida. Seu conceito é, no entanto, útil para, em outras áreas, explicar como as visões de mundo se formam, enraízam-se e por que costuma ser tão difícil mudá-las, pois a teoria é condição do próprio homem em sua busca para explicações do não compreensível e remonta à consciência mítica. Ao entrar em contato com o real, o homem não é apenas um ser dotado de racionalidade, mas também sujeito de emoções e imaginação.

Antes de racionalizar o mundo, o homem sente o mundo, de forma que o primeiro falar sobre o mundo está relacionado ao desejo humano de dominá-lo, afastando - deste modo - os temores que o desconhecido real lhe impõe. Por isso, dizemos que a teorização remonta à condição natural e, por sua vez, remonta ao mito na medida em que a criação mítica, ainda que não seja a expressão comprobatória e racional da realidade, é - ao seu modo - um viés teórico ainda que de natureza sobrenatural e que, como tal, acomoda sentimentos e percepções humanas frente ao intangível da natureza.

Desde os primórdios da evolução da espécie o homem teoriza. O mito da criação do mundo por Zeus, o mito de Narciso, ou mesmo os rituais de iniciação e morte das comunidades primitivas (todos sujeitos a regras inflexíveis, quase cientificistas) são um primeiro processo da orientação para a teoria. Porém, a consciência mítica e, por conseguinte, a teoria amparada no mito são ingênuas e desprovidas de problematização, na medida em que supõem a aceitação tácita de determinados dogmas permeados pela fé e pela crença.

A emergência da consciência racional, que significa a passagem da teorização mítica para o pensamento teórico racional, acontece como resultado de um processo lento que implica o desenvolvimento da escrita, da moeda, da lei, da *polis* e, por fim, do filósofo, entre os séculos VIII e VI a.C., na Grécia.

A teorização racional, a filosofia, é filha da *polis*. Estes primeiros pensadores levam à elaboração de uma cosmologia enquanto procuram a racionalidade do universo: do caos ao cosmo, da cosmogonia à cosmologia, este é o primeiro momento da teoria nos moldes que a entendemos hoje.

A pergunta primeira é: qual é o princípio que rege todas as coisas? O homem começa, então, a procurar racionalmente o elemento constitutivo do ser. A racionalização teórica, neste momento, permite - ao contrário do dogmatismo do mito - a problematização e a discussão. A racionalização teórica, o pensamento clássico (filosofia grega), ampara-se em dois saberes pilares: a lógica e a metafísica.

4. Sobre a lógica e a metafísica

A gnosiologia (teoria do conhecimento) demanda o uso da lógica de tal forma que cria um conjunto de leis voltado exclusivamente para a *correção* do raciocínio, de maneira a não deixar qualquer conceito ou juízo de fora das regras do método. O problema da lógica aristotélica é que - ao não permitir as variáveis do pensar - ela se torna um “vício de definições acabadas” (PEREIRA, 2003, p. 18).

Ora, tal exercício, ainda que racional, acaba por aproximar o conceito de teoria ao conceito de abstração, porque está tudo tão *fechadinho* que a práxis se esvai, não tem espaço. Em outras palavras, à lógica clássica não cabe uma relação dialética. E a metafísica - ou tratado do ser - também não está fora da ordem lógica que rotula o homem como o que pensa somente. A verdade, neste caso, não passa de raciocínio correto e cabe a essa teoria organizar mecanicamente os processos do raciocínio.

Temos - seja pelo viés da lógica aristotélica, seja pelo viés da metafísica -, em extremo, uma teoria que impede o conhecimento, a verdade do objeto da mesma forma, só que em outros moldes, que a consciência mítica também o fazia. Por isso afirmamos que os mecanismos de interpretação precedem todo esse pensamento dialético e metafísico.

Não há dúvida de que separar o real do pensamento é uma condição necessária para a viabilização do enunciado objetivo; porém, esta separação está muito mais vinculada à questão do método.

Teorizar significa, efetivamente, estar atento à lógica formal (que deverá garantir a normatização do pensamento) e, ao mesmo tempo, observar as expressões mutáveis e dinâmicas do real. À teoria importa o que e como pensar, e é dentro desse exercício que a viabilidade teórica conduz-se e se separa da abstração pura. É por meio do pensar lógico clássico, associado ao pensar lógico dialético, que hipótese, tese e antítese são construídas.

Como dissemos, é a partir da lógica clássica que orientamos nossas regras do método teórico: os elementos para uma teoria do conhecimento ou para um método científico moderno também se respaldam na lógica clássica. A relação dedução-indução e análise-síntese constituem-se no primeiro passo para a compreensão da ciência moderna. Seja nas ciências formais, empírico-formais ou hermenêuticas, o processo do conhecimento teórico e acadêmico passa pelas formas acima de raciocínio.

5. Sobre a relação dedução-indução e análise-síntese

A dedução é uma inferência que vai dos princípios para uma consequência logicamente necessária. É funcional como modelo de rigor, mas também estéril já que não traz o novo, mas apenas o organiza. Tal como o parapeito de uma ponte, a dedução nos impede de cair, mas não nos leva a lugar algum.

Por seu lado, a indução apresenta-se como argumentação na qual, a partir de dados singulares, inserimos uma verdade universal. Se a dedução conclui tomando por base verdades, partindo, portanto, do inteligível, a indução - ao contrário - conclui tomando por base a experiência sensível, os dados particulares. A indução supõe uma probabilidade que leva a um raciocínio de descoberta. Tal raciocínio de descoberta adquire caráter comprobatório na medida em que a dedução pode aplicar-se sobre ele, reproduzindo-o em modelo de rigor.

Tanto a indução quanto a dedução são movimentos do pensamento racional que norteiam o pensar científico e constituem-se basilares na concepção da atividade epilinguística. Da mesma forma, segundo Bazarian (1988), análise e síntese contribuem para a teoria do conhecimento científico: a indução é próxima da análise, na medida em que decompõe o objeto do particular ao todo. A dedução, por sua vez, é um tipo de síntese, pois *compõe* o objeto, desde seus princípios às suas consequências. Tais *movimentos* mentais fundamentam também uma atividade que está intimamente ligada ao conceito de interdisciplinaridade como processo: a atividade epilinguística, sobre a qual falaremos mais adiante.

Porém, a conformidade do raciocínio - mesmo que estreitamente ligada ao método - nem sempre condiz com o objeto em sua verdade. Se tal resposta à pesquisa acontece, temos um silogismo, um falso raciocínio que vai dar origem a uma síntese solta e infundada.

No processo de análise e síntese não é possível abstrair o rigor processual, ou seja, abstrair de forma efetiva os mecanismos de interpretação que levam o sujeito a dialogar consigo mesmo e com o meio.

Cabe, então, diferenciar a ciência moderna ou teoria científica do conhecimento na modernidade de sua matriz: a filosofia clássica ou *ciência* grega. A primeira diferença é o caráter qualitativo da ciência grega, enquanto que hoje temos uma ciência quantitativa, preocupada com a mensuração. Depois, a ciência grega preocupa-se com questões tais como: o que é, como é, e à ciência moderna interessa como as coisas interagem. A terceira diferença é que a ciência grega busca a causa, enquanto que, hoje, interessa-nos somente a lei geral matematizada, sem valores moralizantes ou moralistas. Por fim, a ciência grega é antropocêntrica, gira em torno dos homens. A ciência moderna é excêntrica, ou seja, gira em torno de si mesma.

Dadas estas diferenças no ato de teorizar, podemos inferir que a teoria é possível a partir de um esforço metodológico normativo e tem por fim, em certo sentido, fechar, amarrar a experiência, desenvolvida pelo método científico, não se abstendo da abstração.

Cabe aqui um comentário específico a respeito do fazer teoria quando o objeto é a Ciência humana. O processo que leva à síntese nas ciências humanas deve considerar a relatividade do objeto e sua condição interpretativa por excelência. (PINTO, 1987).

O homem, objeto da ciência humana, em sua relação com o mundo é protagonista, mas também ser teórico-prático. De todos os objetos da teoria, da ciência, o homem - como objeto de pesquisa - é aquele que mais demonstra a limitação da lógica clássica. A ciência baseada na lógica clássica parece esquecer o homem agente-sujeito e agente-objeto.

O procedimento que nos possibilita a compreensão da condição humana no pensar científico é aquele que a ciência descartou: a filosofia. Não a filosofia clássica, mas aquela que redescobre sua verdadeira aptidão: a interpretação e a crítica.

Teoria e prática demonstram a ação humana, pois a condição do homem é a condição prática, balizada pela cultura. Portanto, ao falar em teoria, neste caso, é preciso apontar o significado cultural sobre o qual ela se sustenta e, da união teoria e prática, tal como defendemos no capítulo I, e seus reflexos transformadores, alcançamos a práxis - expressão da ação revolucionária. Isso não significa que a práxis possa dar conta plenamente da ciência humana. O homem, ainda que ser de ação, é também de projeto

(teoria), de maneira que não é possível descartar nem uma nem outra qualidade do pensar ao se pensar o homem.

A resposta mais adequada, até então, para o estudo do homem tem sido a lógica dialética que se apropria da teoria (lógica) e da prática/cultura/dinamismo (dialética). Se ao pensamento clássico é garantido certo dogmatismo, este deixa de servir ao conhecimento do homem como objeto, porque a ação humana não está sujeita a regras absolutas como numa linha de montagem. Segundo Lefebvre (1979), na lógica dialética, a compreensão do objeto é processual e seu movimento constitutivo passa por três momentos: a) identidade ou tese; b) contradição ou antítese; e c) positividade ou síntese.

Nessa corrente, o mundo material é dialético, está em constante movimento e em inter-relação recíproca. Para a lógica dialética, todo fenômeno só é passível de compreensão, na medida em que se possa compreender o todo em que se insere. A noção de totalidade é fundamental para a formalização da filosofia dialética. E é nessa observação da totalidade em que o objeto está inserido que é possível formular uma teoria constituída a partir da prática e aliada a esta.

O homem objeto e sujeito, que atua e reflete atuações, ação e projeto, é rede de relações com o mundo. Ao observarmos esta grandeza, só podemos fazê-lo pela validação da qualidade em detrimento à quantidade, pela interpretação dos contrários e pela identificação de forças contraditórias que se negam constantemente. De forma que, é possível fazer ciência humana, mas não há ciência humana de resultados sem a apropriação da dialética.

Assim, para que possamos apresentar nossas ideias de forma mais clara, e pelo fato de estarmos fundamentando nossas análises na interdisciplinaridade como um processo que tem a teoria e a prática como indissociáveis, acreditamos ser importante tratarmos de três teorias que sustentam todo o processo de ensino-aprendizagem e que, de certa forma, demonstram a aplicação da teoria articulada ou não a uma prática atual reflexiva ou até mesmo condicionada.

6. Teoria behaviorista

A teoria behaviorista é uma teoria essencialmente americana, baseada no estudo do comportamento observável, mensurável. O comportamento dos seres humanos e dos animais é visto igualmente pelos behavioristas em termos de respostas

condicionadas aos estímulos ambientais e ao papel dos fenômenos *subjetivos*, como o pensamento, a intenção e a emoção; é subestimado ou tratado como incognoscível e, portanto, não passível de testes.

Os behavioristas acreditam que a aprendizagem de línguas é um processo de formação de hábitos em que as crianças imitam os sons e as palavras que ouvem ao seu redor e recebem um reforço positivo do adulto, que pode ser um elogio ou simplesmente uma comunicação bem-sucedida.

A aprendizagem da língua, na visão behaviorista, tem seu foco no processo de ensino e na atuação do professor, que avalia a resposta do aluno mediante três etapas: estímulo, resposta e reforço. Os erros devem ser totalmente evitados ou imediatamente corrigidos para que não afetem negativamente o processo de aprendizagem.

7. Teoria cognitivista

Uma diferente concepção dos fins da teoria linguística e, principalmente, do papel nela representado pela sintaxe, contrapõe o estruturalismo clássico à teoria gerativo-transformacional, a partir de 1957, quando Chomsky introduz a dicotomia *competence* (competência) e *performance* (desempenho) e propõe que a língua provém de aspectos inatos da mente, e não decorre da formação de hábitos.

De acordo com essa concepção, a faculdade para se aprender uma língua é inata e a criança já possui uma série de princípios universais a todas as línguas, isto é, os universais linguísticos. Por esse motivo, por possuir universais linguísticos, a criança é capaz de descobrir a estrutura da língua a ser aprendida, ao relacionar a gramática básica do conhecimento inato ao sistema de regras que determinam suas inter-relações, arranjos e organização.

Com as teorias cognitivistas, o foco desloca-se do professor e do ensino para o aluno e a aprendizagem.

8. Teoria sociointeracionista

A teoria sociointeracionista demonstra que a linguagem e o sujeito se constituem nos processos e por meio deles. Dessa forma, o sujeito se constitui à medida que interage com os outros, não como um sujeito dado, pronto e acabado, mas sim como um sujeito que entra na interação completando-se e construindo a si próprio, tanto

nas suas próprias falas quanto nas falas dos outros. Por isso, segundo Bakhtin (1997, p. 113), cada palavra emitida pelos sujeitos envolvidos nos processos de comunicação social “é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém”.

Escrever e falar, portanto, não são mais atos de expressão individual do sistema gramatical, mas atos interativos que se voltam para as práticas discursivas e para as atividades socioverbais produtoras de significação.

O processo de ensino-aprendizagem, mediado pela interação, vai levar à construção de um conhecimento conjunto entre professor/aluno e aluno/aluno. Esse processo acontece geralmente em um contexto institucional (que é a sala de aula) no qual o professor é instituído como parceiro mais competente. A relação interacional é, pois, assimétrica.

Apesar de os participantes (professor/aluno) estarem posicionados desigualmente no mundo social, o professor se apoia na interação para facilitar a aprendizagem. Essa interação também acontece entre parceiros iguais, numa relação de simetria (aluno/aluno), e eles contribuem para o processo interlocutivo, numa atividade que envolve diferentes negociações de sentidos, dificuldades e sucessos de compreensão. A compreensão depende do conhecimento de mundo proveniente da experiência de cada indivíduo e de fatores pragmáticos, tais como: o contexto de situação, as características e as crenças dos interlocutores, os tipos de atos de fala, etc. Essa relação constitui-se numa coparticipação social que auxilia a própria aprendizagem da língua em uso.

A *competência comunicativa*, portanto, não é, como poderia parecer, uma teoria da parole saussureana nem da performance chomskyana, pois a fala de que se ocupa a linguística da comunicação tem como unidade central não a palavra ou a frase, mas o discurso. Essa interpretação de competência não significa que se possa separar a competência linguística da competência comunicativa, mas se considera que a capacidade linguística do falante compreende não só a habilidade de produzir e interpretar expressões linguísticas, mas também a habilidade de interagir socialmente com a língua. Desse modo, os formalistas veem a linguagem como fenômeno mental, enquanto os funcionalistas a encaram como fenômeno social. Defendemos o diálogo entre ambos.

Interessou-nos, particularmente, partir dessas três teorias pelo fato de que ao mesmo tempo elas tratam do processo-aprendizagem de forma ampla e, principalmente,

tratam do processo ensino-aprendizagem de língua. A presença ou a ausência de tais teorias deve ser analisada nos currículos, intuindo-se daí qual deles possui a possibilidade de deflagrar um processo interdisciplinar, considerando-se a teoria e prática indissociáveis, defesa que fazemos ao longo deste trabalho.

9. Correntes teóricas sobre a questão teoria-prática

Partiremos, agora, para a análise de três correntes teóricas sobre a questão teoria e prática, a fim de darmos continuidade ao nosso raciocínio, introduzindo a ideia de que o homem é ser de ação (prática), mas também de projeto (teoria). São elas: racionalista, pragmática e marxista.

Assim, a corrente racionalista defende a ideia de que “a teoria em si é neutra e indiferente em relação a eventuais aplicações suas. Ou seja, não há ética em nível teórico; só na hora de aplicar a teoria é que se pode levantar a questão da ética” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 53). Portanto, sujeito e objeto estariam isentos de qualquer consciência prática, pois o racionalismo retira-lhes tal responsabilidade. Nessa perspectiva, “poder-se-ia argumentar que determinada teoria lingüística e a concepção da linguagem que ela legitima e nutre não podem ser responsabilizadas pelas consequências desastrosas de um plano de ação prático” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 53). Num programa de ensino de língua, segundo tal teoria, o linguista estaria isento de qualquer obrigação moral, pois a prática utilizada por outros não estaria sob seu julgamento ou supervisão.

A corrente pragmática já aponta para um caminho diferente e bastante polêmico. Para os pragmáticos, toda teoria não tem qualquer consequência, pois “a ideia de que a teoria possa moldar os acontecimentos jamais passou de um sonho” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 54). Seria como fazer arte pela arte, pois, segundo esta corrente, teorizar é somente filosofar; nela não há nenhuma preocupação com a ética e nem com a aplicação ou com a prática, pois estas não existem.

A alternativa marxista para tal polêmica é bastante radical. Os marxistas entendem que toda formulação do saber só tem consistência e validade na medida em que possa ser, potencialmente, capaz de transformar o mundo.

Percebemos claramente que das três correntes que versam sobre a teoria (vs. prática) as duas primeiras, ou seja, a racionalista e a pragmatista, desvinculam qualquer laço que ligue teoria à ética, pois “nenhuma teoria terá implicações éticas diretas,

porque a ciência lida com os ‘fatos’, ao passo que na ética, estamos lidando com os ‘valores’” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 55). Já a terceira corrente, a identificada como marxista, diferencia-se totalmente das duas primeiras ao defender que a teoria deve estar voltada para fins práticos.

Nessa perspectiva, sabemos que todas as teorias da linguagem contêm marcas de determinada linha ideológica e, por conseguinte, algum comprometimento ético, nunca neutro. O que constatamos é que na definição de termos próprios do estudo da linguagem há uma imensidão de significados e sentidos que impossibilita o entendimento e, conseqüentemente, uma possível aplicação. É o caso, por exemplo, dos termos prescrição e descrição, o primeiro mais próximo do saber do gramático e o segundo mais próximo da ação do linguista.

Ainda, o termo teoria pode ter uma acepção mais neutra, como algo alheio ao sujeito que, quando faz parte dele, torna-se ideologia, um conceito mais próximo de juízo de valores. A teoria, apesar de ser provisória, tem vida própria, é independente, mas a ideologia necessita de um sujeito (ou de um grupo) que acredite nela e a tenha como um ideal abstrato.

Pois bem, para se criar um pensamento abstrato, ou seja, uma teoria, o sujeito deve, empiricamente, tê-lo abstraído de uma prática, de algo vivido ou visto, transformando tais percepções em um texto argumentativo e elaborado ou, simplesmente, num conceito - ou numa série de conceitos - abstrato previamente refletido. Esse é o primeiro caminho: da elaboração de uma teoria, da construção de um saber, que fará parte ou não de uma ideologia.

O segundo caminho seria tão fundamental quanto o primeiro. Depois de a teoria estar elaborada, como se apropriar dela? Como transformá-la em ação para que esta ação transforme o sujeito - segundo a linha marxista. Para respondermos tais questões, é necessário que nos detenhamos a certas particularidades a respeito dos dois tipos de conhecimentos: teoria e prática.

Nas palavras de Oakeshott (apud RAJAGOPALAN, 2003, p. 107-108):

[...] a origem do preconceito contra a prática está na forma equivocada de se pensar a natureza do conhecimento e sua aquisição. [...] é possível apontar para uma certa diferença entre ‘dois tipos de conhecimento [...] distinguíveis, porém inseparáveis’ - a saber, ‘conhecimento técnico’ e ‘conhecimento prático’.

O nó da questão está no fato de que por não ser mensurável, o conhecimento prático só pode ser adquirido no processo interdisciplinar que leva o sujeito a analisar e a sintetizar situações de linguagem, próprias da atividade epilingüística. Mas também, nesse particular, não se tem garantia de que esse *fazer contínuo*, esse *praticar ao longo do tempo*, traga eficiência ao processo ensino-aprendizagem, isto é, mesmo com o passar do tempo não há como saber se o sujeito do processo aprendeu e apreendeu conceitos e, a partir deles, foi capaz de atribuir novos significados a eles por meio da reflexão e de sua ação.

Voltamos assim à questão: a prática é tão pouco valorizada se comparada à teoria e também tão pouco valorizada como disciplina por anteceder a ela conhecimentos ainda pouco explorados, como a aquisição e a natureza do conhecimento. Podemos abstrair, então, as seguintes conclusões:

O conhecimento técnico (teórico) precede o conhecimento prático. Tal assertiva faz parte do discurso do senso comum, tanto que as instruções educacionais se pautam por tentar transformar toda e qualquer teoria em prática, muitas vezes deturpando-a a tal ponto que ela se distancia completamente de sua origem, sua base. Não sendo o enfoque do nosso trabalho, mas de efeito elucidativo, a base teórica da progressão continuada de toda gama de conceitos teóricos sobre avaliação e sua aplicação deformada é um exemplo de se *praticar a teoria* de forma tendenciosa.

O conhecimento prático existiria só na prática. Seria uma espécie de *know how*. Como já foi dito anteriormente, o conhecimento prático não há como ser ensinado ou aprendido; somente a prática, ao longo dos anos, pode ser responsável pela sua existência. Quando posto exaustivamente em prática, cria no sujeito um *know how*, ou seja, uma apurada capacidade em determinada habilidade. Essa ideia, defendida dessa forma, separa totalmente teoria da prática, o que nos leva a esboçar algumas ressalvas, explanadas mais à frente.

O conhecimento prático decorre do conhecimento teórico. Um tanto quanto similar à primeira ideia aqui colocada, tal crença se vale também do senso comum, ou seja, tudo que é aprendido pode e deve ser praticado. Quando pensamos em cursos técnicos (mecânica, eletrônica, informática), é fácil assimilar essa tese, pois o objeto de alcance não é o sujeito, e sim um objeto em si, isto é, uma máquina (carro, eletrodoméstico, computador). Neste caso, aprende-se a teoria e aplica-se na prática, havendo resultado positivo ou negativo. Em outros campos do saber, principalmente no das ciências humanas e em especial no ensino de Língua, os processos não se dão dessa

forma. Como o objeto é o próprio sujeito, toda teoria apreendida por ele passa por estágios de compreensão totalmente individuais, não sendo possível mensurar, quantificar ou qualificar a prática decorrente do conhecimento teórico. Dessa forma, o conhecimento prático decorrente do conhecimento teórico existe, pois existe o conhecimento prático advindo do exercício prático que possibilita ao sujeito *passar* aos seus descendentes uma gama de conhecimentos e técnicas inerentes de uma cultura (cultura indígena, por exemplo), características próprias do ensino assistemático.

O conhecimento teórico e o conhecimento prático são indissociáveis. Cabe iniciar a abordagem deste item tentando esclarecer alguns pontos. Nas ciências humanas, como se sabe, a elaboração teórica que parte do objeto observado sempre depende de modelos de pensamento ou *escolas* existentes em determinadas épocas. Ainda:

O ato de teorizar nas ciências humanas não se pode prender nem ao objeto, dado o fenômeno, como nas ciências empírico-formais, nem à abstração formal e simbólica das conjeturas ou postulados, como a matemática [pois] a formulação da teoria nas ciências humanas tem de ser mais aberta, visto que o seu objeto de investigação não é o mero dado bruto da natureza ou do raciocínio [...]. Seu objeto de investigação é ao mesmo tempo *sujeito*. [...] *Este* é o nó da questão. Dessa forma, a relação sujeito-objeto das ciências empírico-formais torna-se relação sujeito-sujeito nas ciências humanas. (PEREIRA, 2003, p. 58).

Sendo assim, as ciências humanas não devem prender-se à relação causa-efeito, pois seu papel não está na tabulação e quantificação de dados, mas sim na interpretação, e sendo interpretativa, afasta-se daquilo que se entende por ciência; daí o eterno debate entre os mentores desta área de conhecimento. Por outro lado, as ciências humanas, mais que outras áreas, refletem a complexidade do ato teórico e colocam o homem como protagonista, além de ser também teórico-prático, pois o ato de interpretar dados, a realidade ou o mundo abstrato, torna-o um ser de ação, ou seja, um ser prático, pois “se a teoria está antes enquanto princípio que fundamenta (permitindo o fato) e, depois (explicando o fato) e, portanto, é sempre meta, por que não colocá-la durante também, sustentando a prática?” (REZENDE, 1994, p. 1.214).

Ao discorrer sobre teoria e prática, pudemos absorver a seguinte ideia: “a prática é pressuposto básico ou fundamento da teoria, ela não pode ser entendida separadamente da teoria, senão, seria ação animalizada e não ação humana: ação de cultura, ação de sentido antropológico” (PEREIRA, 2003, p. 74). O instinto, algo que

brotar inconscientemente, é próprio dos animais. Ao homem cabe a reflexão sobre seu ato, isto é, pensar sobre sua prática, abstrair. E abstraído, por meio da reflexão, o homem teoriza e pratica - pratica a teoria e teoriza a prática, simultaneamente, configurando estes dois atos os dois lados de uma mesma moeda.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAZARIAN, Jacob. **O problema da verdade: teoria do conhecimento**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1988.
- BETTO, Frei. O poder da imaginação. In: BOADA, Luís. **Uma economia poética**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FONSECA, Fernanda Irene; FONSECA, Joaquim. **Pragmática lingüística e ensino do português**. Coimbra: Almedina, 1990.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1962.
- LEFEBVRE, Henry. **Lógica formal/lógica dialética**. 2. ed. Tradução de Carlos Celso Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- PEREIRA, Otaviano. **O que é teoria**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PIMENTA, Selma Garrido. **O estágio na formação de professores: unidade teoria e prática?** 6. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- PINTO, Álvaro Vieira. **Ciência e existência: problemas filosóficos da pesquisa científica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola, 2003.

**FALA ADOLESCENTE: A INFLUÊNCIA DOS FATORES LINGUÍSTICOS NA
CONCORDÂNCIA VERBAL****ADOLESCENT'S SPEECH: THE INFLUENCE OF LINGUISTIC FACTORS IN
AGREEMENT VERBAL**Eliane Vitorino de Moura Oliveira¹

Resumo: O adolescente, em uma etapa de vida marcada por processos de várias ordens, utiliza a língua como um meio de se impor, fixar-se como integrante de um determinado grupo. Ou seja, utilizar a língua de uma forma ou de outra se torna um símbolo por meio do qual apresenta sua imagem ou seu valor social diante dos outros, com o intuito de torná-lo igual aos seus. Assim sendo, sua expressão linguística mostra-se um campo profícuo de pesquisa, já que ele terá que adequar sua expressão à variedade utilizada pelo grupo em que se insere ou quer se inserir. Esta especificidade nos levou a buscar uma análise mais aprofundada da forma de expressão adolescente, por meio da investigação do uso da língua, em especial a Concordância Verbal (CV), analisando que peso têm os fatores linguísticos na configuração da fala adolescente. Desta forma, com base nos pressupostos da Sociolinguística, utilizando sua vertente quantitativa, tendo como base, em especial, estudos de Scherre (1988, 1998, 2008), apresentamos os resultados desta pesquisa, com o intuito de que estes venham a colaborar na valorização de estudos direcionados à variação linguística no meio escolar.

Palavras-chave: Adolescência; Fatores linguísticos; Variação linguística.

Abstract: The adolescent, in a stage of life marked by processes of various orders, using language as a means to enforce, set up as a member of a particular group. That is, using the language of one form or another becomes a symbol through which presents its image or its social value before others, in order to make it equal to his. Thus, their linguistic expression proves a useful field of research, since he will have to adapt their expression to the variety used by the group to which it belongs or wants to enter. This specificity has led us to seek a more thorough analysis of the adolescent form of expression, through the investigation of language use, particularly the Verbal Agreement (CV), analyzing the factors that have weight in the configuration of language spoken teenager. Thus, based on the precepts of Sociolinguistics, using its quantitative aspect, based in particular Scherre (1988, 1998, 2008) studies, we present the results of this research, in order that they may collaborate in the recovery studies aimed at linguistic variation in the school.

Keywords: Adolescence; linguistic factors; linguistic variation.

Introdução

A linguagem representa a origem do sujeito visto que é nela e por ela que ele se constitui. Sua realização, entretanto, efetiva-se na interação, em cuja relação é construída a língua, marca da racionalidade e produto da atividade humana.

Assim, compactuar com a concepção de língua como um produto acabado não é possível, visto ser ela basilar para as relações sociais que se dão entre os sujeitos, numa

¹ Professora da Universidade de São Tomé e Príncipe - USTP, África, pelo Programa Leitorado do Governo Brasileiro. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina. Liaoliver13@gmail.com

dinâmica geradora da variação e de tudo quanto favorece as diversas formas linguísticas presentes na fala espontânea de pessoas, grupos e comunidades.

Estudos diversos vêm sendo realizados no Português Brasileiro (PB) no sentido de sistematizar a variação linguística existente e combater o “caos linguístico” evidenciado por Tarallo (2010, p. 6). Neste sentido, muito vem sendo pesquisado em várias frentes, sendo uma delas, bastante profícua, a análise da concordância de número, a qual, para muitos estudiosos, é sistematicamente variável e passível da influência de fatores linguísticos diversos.

Neste trabalho, com base nos pressupostos da Sociolinguística, investigamos a maneira como dezesseis adolescentes utilizam a variedade padrão da língua – em especial a concordância verbal (CV), por ser a CV um dos fenômenos linguísticos mais carregados de marca de divisão de classes (Scherre, 2008).

Estes informantes são meninos e meninas com idade entre 15 e 17 anos, cursando o Ensino Médio (EM), sendo oito estudantes de escolas particulares e integrantes da classe social privilegiada – classe P, e oito estudantes em escolas públicas e oriundos das classes sociais menos favorecidas – classe D.

Empenhamo-nos nesta pesquisa por acreditarmos que o conhecimento dos fatores linguísticos que interferem no uso ou não da CV poderá trazer à tona relevantes sinais a serem observados ao se refletir sobre o ensino da língua materna. Além disso, esperamos que sua conclusão possa colaborar para a inserção e valorização de estudos direcionados à variação linguística no meio escolar, trazendo para dentro das salas de aulas uma abordagem mais eficaz da variação linguística.

1 Fundamentação teórica

Como a interação indivíduo/sociedade se dá pela linguagem, a eficiência deSa dependerá da capacidade do indivíduo em ajustar a língua de acordo com a variedade presente no meio em que vive. Como bem relatam os PCNs (BRASIL,1998:29), “a variação é constitutiva das línguas humanas, ocorrendo em todos os níveis. Ela sempre existiu e sempre existirá, [...]”

Tais alegações contribuem para exterminar o pensamento, bastante arraigado, que atribui homogeneidade à língua; Camacho (2001, p. 57) lembra que “nenhuma língua natural humana é um sistema em si mesmo homogêneo e invariável.”, sendo apoiado por Castilho (2010, p. 197), quando alega que “as línguas são constitutivamente heterogêneas, pois através

delas temos de dar conta das muitas situações sociais em que nos envolvemos, em nosso dia a dia”.

Fatos como estes puderam vir à tona a partir de estudos específicos, em especial iniciados pela Dialetoлогия, complementados e atualizados pela Sociolinguística, ciências que, equivalentes e necessárias uma a outra, são a gênese dos trabalhos com a variação. Assim, podemos notar que, na atualidade, a Dialetoлогия não se fixa tão somente no eixo diatópico, mas, como lembram Ferreira e Cardoso (1994), aos seus estudos juntam-se outros no campo da Sociolinguística, incluindo-se a variação social, pois o falante é de determinada região, mas, ao mesmo tempo, tem um perfil social que o identifica em uma faixa etária, um sexo, um grau de escolaridade específico, enfim, ele é um ser social, além de linguístico.

O aspecto social da língua já chamava atenção no início do século XX, inclusive nos trabalhos de Saussure. Entretanto, foi na década de 60 que começou a ser investigado minuciosamente por estudiosos da língua, entre os quais William Bright e Hymes, mas foi com William Labov que o termo Sociolinguística se estabeleceu, uma vez que foi ele que “mais veementemente, voltou a insistir na relação entre língua e sociedade e na possibilidade, virtual e real, de se sistematizar a variação existente e própria da língua falada” (TARALLO, 2007, p. 7)

Os estudos da Sociolinguística quantitativa (ou variacionista ou laboviana) são voltados para a relação entre língua e sociedade, em busca de sistematizar as variações da língua falada por intermédio de pesquisas que consideram fatores extralingüísticos, tais como classe social, idade, sexo, escolaridade, entre outros, a fim de demonstrar a interdependência entre o conteúdo linguístico dos falantes e o meio social em que vivem. Sistematiza a língua falada e estuda sua estrutura e evolução no contexto social da comunidade em que se pratica a fala. É considerada quantitativa por envolver a análise de volumoso número de dados produzidos, implicando o uso de instrumentos estatísticos para o tratamento dos dados.

Segundo Labov (2008) o que existem não são as línguas, mas sim os falantes reais que interagem entre si de forma complexa, obedecendo às regras das sociedades em que vivem. Assim sendo, ele atribui aos fatos da linguagem e aos fatos sociais o mesmo grau de importância, unindo-os num patamar único.

Ao atribuir importância ao social, Labov institui certa rejeição às correntes linguísticas que deixaram de fora o fator social da linguagem, em especial o Gerativismo de Chomsky, uma vez que

[...] não se pode entender o desenvolvimento de uma mudança linguística sem levar em conta a vida social da comunidade em que ela ocorre. Ou, dizendo de outro modo, as pressões sociais estão operando continuamente sobre a língua, não de algum ponto remoto no passado, mas como uma força social imanente agindo no presente vivo. (LABOV, 2008, p. 21).

1.2 Concordância Verbal

São inúmeros os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos sobre a CV em nossa língua, pois o assunto em si traz divergências. Aquilo que é tido como adequado para alguns, pode não o ser para outros, fato que se percebe nitidamente nas salas de aula.

A ocorrência da CV define sujeito e o núcleo do predicado, representado pelo verbo, concebendo uma relação de identidade entre o termo determinante e o determinado, ocorrendo, assim, uma perfeita conexão entre os elementos da oração.

Bueno (1968, p. 268) informa que “concordância é a conformidade em gênero, número e pessoa entre a palavra regente e a palavra regida”. Cunha (1985, p. 485) relata que “a concordância evita a repetição do sujeito que pode ser indicado pela flexão verbal a ele ajustada”. Baccega (1986) define CV como o liame entre o verbo e um dos constituintes da frase. Para Perini (1995), a oração estruturada hierarquicamente contém constituintes que, por sua vez, contêm outros constituintes, tendo, cada um deles, uma função ímpar, que tornam a CV um fenômeno hierarquizado, dependente do posicionamento de determinados constituintes na oração. Para Terra (1997, p. 224), “a CV é o processo pelo qual o verbo altera suas desinências para ajustar-se em pessoa e número com o sujeito”. Carone (2002) relata que é o verbo a palavra que ata as outras a si, subordinando-as e com elas formando um nó, o que configura a concordância. E, por fim, para Castilho (2010), trata-se de uma conformidade morfológica entre uma classe, representada aqui pelo verbo, e seu escopo, representado pelo sujeito.

Tais conceitos dão a entender que as regras para este fenômeno são aplicadas categoricamente, mas a própria gramática normativa menciona uma lista de casos em que fatores intervêm na regra, a maioria ligada à relação do falante com o que é enunciado. Por mais que os estudos sociolinguísticos apontem para a flexibilidade da concordância na fala, ela é alvo de discriminação. Expressões como *Nós vai* ou *A gente vamos*, comumente utilizadas por falantes que não dominam a norma culta, encontrarão sempre quem as considere erros inaceitáveis, ao invés de concebê-las como formas diferenciadas e presentes no uso cotidiano da língua materna.

Este quadro só terá alteração quando a escola passar a encarar o ensino com uma visão mais condescendente com a vivacidade da língua, já que, de uns tempos para cá, já não ocupam os bancos escolares apenas os falantes da norma culta, mas de todas as variedades de nossa língua.

Entretanto, não houve alteração do dia-a-dia escolar, com o professor despreparado para atender tal demanda, fazendo com que continue a “impor um standard fixo, que ele erroneamente acredita ser o que ele mesmo segue, em jovens que erroneamente acreditam que também eles não fazem qualquer concessão ao outro lado na vida diária.” (LABOV, 1974, p. 72), além de livros didáticos ainda baseados em antologias.

Estamos certos de que, ao observar o uso da CV em diferentes grupos, considerando em especial o uso que dela fazem os adolescentes na interação com seus iguais, será possível pensar em novas alternativas para o ensino, de forma a trabalhar a norma culta, mas também toda a diversidade encontrada nesse “tabuleiro de comunidades diferenciadas” (CASTILHO, 1988, p. 57) que forma o nosso país, além de proporcionar o ensino de LP em conluio com a realidade atual.

2 Análise

Os informantes foram selecionados por suas respostas a um questionário socioeconômico. Os critérios para definição de situação econômica foram a posse de bens como casa própria, veículos e piscina; frequência/qualidade de viagens; participação como sócio permanente em clubes recreativos e a localização e o conceito do bairro em que moram: se central, periférico, elitizado ou popular.

Os informantes de escolas públicas, inseridos na classe D, são denominados I1, I2, I3, I4, I5, I6, I7 e I8. Todos têm sua formação realizada em escolas públicas, fazem curso profissionalizante visando ao primeiro emprego, moram em bairros pobres e violentos da periferia de Londrina, não têm veículo e computador em casa, mas utilizam *lan houses* para acessar os sites de relacionamento dos quais participam; os informantes de escolas particulares, integrantes da classe P, denominam-se I9, I10, I11, I12, I13, I14, I15 e I16, e moram em bairros nobres, têm formação toda em escolas particulares (excetuando a I11), televisão a cabo, mais de um veículo e mais de um computador em casa.

Em meio aos adolescentes entrevistados da classe D, uma relevante diferença quanto ao uso canônico de CV pode ser notada. Entre as mulheres, os dados da I1 contrariam estudos que comprovam serem estas mais adeptas às formas canônicas de uso da língua, uma vez que

a utiliza em apenas 4% das vezes. A I2 realiza CV canônica em 33% das vezes, a I3 em 83% e a I4 25% das passagens de fala em que foi necessária a CV.

Tal discrepância também foi notada entre os meninos. Em 76% das respostas em que apareceu a CV, ela foi realizada canonicamente pelo I5. O I6 e o I7 não realizaram a CV canônica em 82% dos casos e o I8 faz uma mescla, concordando canonicamente em 66% das vezes.

Entre os integrantes da classe P, as mulheres utilizaram a forma canônica da CV de forma condizente com seu sexo, de acordo com Labov (2006), visto que a I9 a utilizou em 92% dos casos, enquanto a I10 e a I11 em 78% e a I12 em 75%. Entre os meninos, o I13 concordou 64%; o I14, 90%; I15, 63% e o I16, 67%.

Desta forma, por meio destes informantes, não há como afirmar categoricamente que os adolescentes inseridos na Classe D não usem a CV, bem como é possível afirmar, ainda que não categoricamente, que há uma opção maior pela CV entre os integrantes da classe P.

2.1 Fatores Condicionantes

O que se lê na seção imediatamente anterior não pode ser tomado como conclusivo, visto que há muito em torno desse uso ou não da CV. Fatores linguísticos diversos podem interferir nesses resultados. Para a aferição destes, nossas análises utilizam a vertente qualitativa da Sociolinguística e alguns fatores apresentados por Scherre (2008).

2.1.1 Saliência fônica

Para averiguar a relevância deste fator na CV ou não-CV entre nossos informantes, observamos os seguintes aspectos: i) saliência forte, representado pelo verbo *Ser* e ii) saliência média a baixa, representado por formas verbais que se diferenciam pela adição de vogal ou ditongo nasalizado ao singular e formais verbais que se diferenciam pela nasalização da vogal átona final, concluindo ser este fator relevante para a realização da CV, já que, no resultado geral, em 70% das oportunidades de uso, estes verbos apareceram com CV.

Considerando o grau de saliência, no total de informantes, as formas verbais que menos favoreceram a CV foram os de saliência média a baixa (*gosta/gostam; traz/trazem; dá/dão*, etc.), pois há 65% das ocorrências CV. Os verbos de saliência forte (verbo *Ser* e verbos no pretérito perfeito regular) fazem valer sua saliência, favorecendo a CV em 84% dos casos.

Em contrapartida, analisando separadamente as classes D e P, encontramos resultados diversos. Na fala dos informantes da classe P, há CV em 97% dos usos com verbo de saliência forte e 93% dos casos com verbos de saliência média a baixa e em 95% dos usos dos pretéritos. Já a classe D realiza a CV com verbo de saliência alta em 62% das ocorrências e em apenas 30% dos casos com os verbos de saliência média a baixa. Desta forma, concluímos que não só os verbos com saliência média a baixa, mas também os de saliência forte, desfavorecem a realização da CV entre os informantes da classe D, sendo o resultado geral influenciado pelas especificidades desta classe.

2.1.2 Proximidade sujeito/verbo

Segundo Scherre (2008), a posição do sujeito em relação ao verbo é importante fator que se correlaciona à variação da regra de CV. Quanto mais distante um do outro estiverem o sujeito e o verbo, mais difícil se torna a realização da CV, além do favorecimento de ocorrência de CV quando o sujeito se encontra imediatamente à esquerda do verbo. Nossas análises mostram que tal assertiva não funciona apenas em relação aos informantes I1 e I7, os quais, nas ocorrências em que aparece este fator, realizam a CV em apenas 12% e 20% das vezes, respectivamente. Nos demais informantes, isso prevalece, visto que a maioria o faz acima de 70% das ocorrências, inclusive com dois informantes da classe D (I3 e I5) e seis da classe P (I9, I10, I11, I14, I15 e I16) concordando em 100% das vezes. Neste sentido, podemos estabelecer uma diferença sensível entre os informantes das classes, visto que, entre os inseridos na classe D, a média de CV é de 67%, enquanto na classe P a média é de 98% de ocorrências neste fator.

Scherre (2008, p. 54) também atesta que a posição relativa também influencia a CV. A autora relata que “o sujeito expresso à esquerda mais próximo ao verbo evidencia efeito intermediário [...] e o sujeito expresso mais distante evidencia desfavorecimento relativo.” Neste sentido, 50% dos informantes da classe D não realizam a CV em ocorrências em que há separação entre o sujeito e o verbo por uma a quatro sílabas, o que diverge bem claramente dos informantes da classe P, já que o fato ocorre apenas com um informante, o qual deixa de realizar a CV em 22% das ocorrências.

Scherre (2008) também cita como influenciador contundente da não-CV o sujeito posposto, o que é contradito em nossa análise. Entre os informantes da classe D, foram quatro as ocorrências e em todas houve CV. Entre os informantes da classe P, houve oito ocorrências, não sendo realizada a CV em 25% delas.

Com o sujeito zero próximo (quando imediatamente expresso anteriormente), observamos que 75% dos informantes da classe D deixou de concordar em, pelo menos, uma das ocorrências, ao contrário da classe P, cujos informantes deixaram de concordar em apenas 25% das vezes em que o fator apareceu. Com o sujeito zero distante (quando sem qualquer referência anterior na resposta ou quando referido pelo pesquisador na pergunta) apenas uma informante de cada classe deixou de concordar. Assim, de acordo com os quadros, a CV é mais produtiva quando não há proximidade com o sujeito zero, talvez por interferência da pergunta, uma vez que a maioria das ocorrências com tal fator refere-se a respostas diretas a perguntas expostas com a CV adequada.

2.1.3 Traço semântico do sujeito

Scherre e Naro (1998, p. 48), em estudos sobre a língua falada na década de oitenta, observaram que “o traço (humano) desempenha um papel importante na concordância verbal. Na língua falada, sujeito (+humano) controla a concordância explícita plural de forma mais acentuada do que sujeito com traço (-humano)”.

A análise dos informantes da classe D contradizem os resultados de estudos anteriores. Com sujeitos com traço + humano (*Eles é; os artista anda; Os professores são; Nós falamos; Nós vai; Meus tio vai; Alguns dá; A gente conversa; etc.*), há praticamente um empate entre CV e não CV. Em se tratando de traço – humano (*Os programas são; Os livros me levam; As letras quer; Essas coisa interfere; Os meus dias são, etc*), ainda que as ocorrências sejam bem menos frequentes, a CV é realizada em 71% das vezes.

Entre os informantes da classe P, ambos os traços apresentam favorecimento para a realização da CV, não sendo, portanto, relevantes neste caso.

	+ HUMANO		- HUMANO		TOTAL
INF1 A	109 (54%)	92 (46%)	12 (71%)	5 (29%)	218
INF8					
Classe D	201		17		
INF9 A	230 (97%)	7 (3%)	68 (96%)	3 (4%)	308
INF16					
Classe P	237		71		

Quadro 1 – Traço semântico do sujeito - Fonte própria, 2012

2.1.4 Paralelismo linguístico

Quando formas parecidas tendem a aparecer juntas, ou seja, dentro de um enunciado, se há CV entre os constituintes da primeira oração, é alta a probabilidade de a oração seguinte também apresentar tais marcas, enquanto, se uma oração, aparecendo como primeira de uma série, não apresentar CV, possivelmente a outra não a apresentará, ou seja, “sintagma verbal marcado no plural leva a novos sintagmas verbais no plural”. (CASTILHO, 2010, p. 413).

Esse paralelismo, fator importante na análise da variação das línguas, de acordo com Scherre (1998:30), “ocorre entre as cláusulas (plano discursivo), no interior da oração (plano oracional), no interior do sintagma (plano sintagmático), e entre palavras e no interior da palavra (plano da palavra)”

Neste trabalho, interessam-nos as ocorrências no plano discursivo e no plano oracional, analisando se os resultados apresentados por nossos informantes vêm a confirmar ou não as seguintes afirmações de Scherre (1998): i) se o primeiro verbo (verbo precedente), referindo-se ao mesmo sujeito ou a sujeito do mesmo campo semântico, for marcado com a CV, há o favorecimento da CV no verbo subsequente. Não havendo a marcação no primeiro, ou seja, com variante zero, há favorecimento da não-CV no próximo verbo; ii) se o último elemento do sujeito aparecer com variante explícita de plural, há favorecimento da CV nos verbos, e, sem a variante (variante zero), favorece-se a não-CV no verbo.

Nossas análises concluíram que, no plano discursivo dos informantes da Classe D, é possível observar mais ocorrências com o verbo sem a CV, num total de dez. Destas, em apenas uma, com o I2 (*Elas é um pedaço sabe de mim assim, são muitos legais comigo, me tratam bem.*) a assertiva de Scherre (1998) não se justifica. Com o primeiro verbo apresentando CV, são sete passagens, com duas delas (I2: *Os da minha sala eles são legais, não briga, não xinga, não faz essas coisas.*; I3: *Eles sabem do que gosta*) abonando a afirmativa.

Com os informantes da classe P, houve apenas ocorrências com o 1º verbo com CV, seguido de outros também com a variante marcada, corroborando a afirmativa anunciada anteriormente.

No plano oracional, as ocorrências foram mais produtivas. Entre os informantes da classe D, há dezesseis momentos em que o último elemento do sujeito tem marca explícita de plural. Desses, 63% confirmam a afirmativa e 38% a negam (I1: *Muitas pessoas fala essa língua, né?*; I2: *Minhas amigas também joga, etc.*)

Num primeiro momento, haveria a possibilidade de que a não-CV, nestes casos, fosse propiciada pela existência de um ou mais vocábulos entre o último elemento do sujeito e o verbo, como se vê nos dois exemplos da I2 e no primeiro do I7, entretanto, os demais exemplos vêm a negar tal hipótese.

Foram quatorze as passagens com o último elemento sem a marca explícita do plural. Desses, 86% não apresentam CV e 14% fogem à sistematização:

I7: *As mulher são importante no mundo; Os cara parassem de vender droga.*

As ocorrências apresentando este fator, entre os informantes da classe P, foram em número de quarenta e sete, com 92% corroborando Scherre (1998). Entre os 8% que desabonam a sistematização da autora, encontram-se frases como:

I9: *Os babaca que assistem.; Os menino são mais interessante.*

I13: *Outros site também que trazem.; Uns moleque me chamavam.*

Assim, é possível considerar que a sistematização apresentada por Scherre (1998) encontra respaldo em nossos estudos, já que 73% das ocorrências dos informantes da classe D e 92% da classe P a corroboram.

INF	PLANO DISCURSIVO				TOTAL	PLANO ORACIONAL				TOTAL
	1º VERBO CV		1º VERBO NÃO-CV			ÚLTIMO ELEMENTO CV		ÚLTIMO ELEMENTO NÃO-CV		
	CONF	NÃO	CONF	NÃO		CONF	NÃO	CONF	NÃO	
INF1	0	0	4	0	4	0	1	3	0	4
INF2	1	1	0	1	3	0	2	2	0	4
INF3	1	1	0	0	2	5	0	0	0	5
INF4	0	0	2	0	2	1	1	0	0	2
INF5	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1
INF6	0	0	1	0	1	0	0	5	0	5
INF7	0	0	2	0	2	0	2	2	2	6
INF8	4	0	0	0	4	4	0	0	0	4
TOTAL	7	2	9	1	19	11	6	12	2	31
INF9	7	0	0	0	7	8	0	0	2	10
INF10	2	0	0	0	2	6	0	0	0	6
INF11	1	0	0	0	1	4	0	0	0	4
INF12	3	0	0	0	3	14	0	0	0	14
INF13	1	0	0	0	1	0	0	0	2	2
INF14	0	0	0	0	0	5	0	0	0	5
INF15	2	0	0	0	2	1	0	0	0	1
INF16	0	0	0	0	0	5	0	0	0	5
TOTAL	16	0	0	0	16	43	0	0	4	47

Quadro 2 – Paralelismo linguístico - Fonte própria, 2012.

2.1.5 Sujeitos formados por expressões partitivas

Seguindo as regras gramaticais, a CV, neste caso, é facultativa. De acordo com Rocha Lima (2003:394) “Se a um nome no plural antepomos uma expressão quantitativa [...] o verbo fica no singular ou no plural”. Ou seja, tanto pode o verbo concordar com a expressão, como com a palavra que a segue. Em nossos estudos, observamos preferência pela CV com a expressão em quatro ocorrências e concordância com a palavra que segue a expressão em duas passagens:

I1: *A maioria deles é legal, assim, comigo.*

I10: *A maioria não me influencia.*

I13: *Grande parte dos filmes não é bom*

I16: *A maioria que fala.*

I5: *Mas a maioria deles chegam até a ser meio chatos.*

I11: *A maioria deles são do Aplicação.*

2.1.6 A CV com *Nós* e *A gente*

De acordo com Omena (1998a:189), a introdução da expressão *A gente* em nosso sistema pronominal “é uma modificação, dentre outras, que vem provocando uma reestruturação no sistema, o que é comprovado pela riqueza do uso variável dessas formas no discurso.” Para a autora, há fatores lingüísticos, pragmáticos e sociais que interferem na escolha da forma nas situações de fala, e estas escolhas podem conduzir o falante a uma situação de estigmatização.

Entre nossos informantes, tanto de forma geral, como estratificando por classe, que os informantes utilizam mais a forma estigmatizada *A gente*, com 60% da preferência, corroborando as afirmativas de que o uso desta expressão trata-se de uma mudança em curso no PB.

Observamos que somente informantes da classe P optaram por utilizar o sujeito composto, além disso, nesta classe apareceram mais orações com o sujeito oculto, o que demonstra terem domínio da língua padrão relativamente superior ao da classe P, como já vem sendo observado na análise de outros fatores.

Seguindo as regras da Gramática Normativa (Faraco e Moura, 2003), o pronome *Nós*, funcionando como sujeito, deve levar o verbo para o plural; já a expressão *A gente*, também na situação de sujeito, induz o verbo ao singular.

Estudos apontam para o uso de *Nós + verbo no singular* como inerente as camadas sociais desprivilegiadas, assim como Scherre (2008) mostra que construções com *A gente + verbo no plural* são estigmatizadas em nossa sociedade, ainda que comuns ao PE.

Em nossos estudos, encontramos apenas uma ocorrência da forma estigmatizada de uso de *A gente*, com a I4 (*A gente vamos simplificando*), entretanto, a forma estigmatizada de uso do *Nós* foi marcante, em especial na fala da I1 (*Nós vai nas festa; sábado agora nós foi, etc.*), I6 (*Nós tava na roça lá perto; E nós foi tudo lá, etc.*) e I7 (*Nós tem que ir tipo por conta da vontade, etc.*)

Em todas as estruturas neste sentido, não ocorre CV. Entretanto, contrariando Scherre (2008) que aponta como marca das classes menos favorecidas a opção por *A gente* em detrimento do *Nós*, a I1 não a utiliza em nenhum momento e o I6 e I7 somente em duas passagens.

A I2 traz um dado interessante. Na maioria de sua fala, não usa a CV, entretanto, é comum a autocorreção. São sete as ocorrências de terceira pessoa, sendo que, em quatro delas, ela inicia a frase com o pronome *Nós*, mas altera para *A gente* (*Nós, a gente vai sempre pra Nova America da Colina; Nós, a gente se diverte bastante; Nós, a gente sempre vai em campeonatos de futebol; Nós, a gente ia se divertir bastante*). Tal alteração se faz, possivelmente, devido à informante ter maior domínio da CV utilizando a expressão, uma vez que é notável que a mesma tenta se ajustar sua fala à do entrevistador, ou seja, de se adequar ao padrão de língua utilizado por este.

A I3 e a I4 apresentam mistura bem delimitada de uso, usando *Nós* em 50% dos casos e *A gente* em 50%.

Como vimos observando em outros fatores analisados, o I5, inserido na classe D, tem um padrão linguístico mais parecido com a língua culta, utilizando a CV padronizada também neste fator, além de haver um equilíbrio entre o uso do pronome e da forma estigmatizada, como vemos em sua fala (*Moramos em oito marmanjos; Conversamos; Moramos juntos; Já viajamos juntos todo dia.etc.*)

A I9, exemplar da Classe P e com padrão linguístico bem próximo do culto, também faz uso da expressão *A gente*. Há doze ocorrências neste sentido na entrevista transcrita com sua fala, em 35% das vezes usa *A gente* e 65% emprega o *Nós*, o que vem a comprovar a assertiva de Omena (1998b) quando afirma que “o uso de *A gente* por *Nós*, em estruturas que não ferem a CV, dada sua expansão, já não é tão fortemente estigmatizada, principalmente na fala informal. (OMENA, 1998b, p. 311).

O I11 só utiliza *Nós* em uma passagem.

Com o I13 observamos que, mesmo com o indivíduo adentrado numa Classe P, sua expressão linguística pode se chegar ao falar popular, uma vez que as ocorrências de CV de sua fala caminham neste sentido. Com relação ao fator em destaque, das oito ocorrências, utilizou *A gente* em sete, ou seja, em sua grande maioria.

Os demais informantes não apresentaram dados que necessitassem de maiores explicações.

O Quadro 2 mostra o uso entre nossos informantes:

INF	NÓS EXPRES SO	NÓS OCULTO	A GENTE EXPRESSO	A GENTE OCULTO	OUTROS ²	TOTAL
INF1	5	0	0	0	0	5
INF2	0	1	6	0	0	7
INF3	2	2	4	0	0	8
INF4	0	1	5	0	0	6
INF5	0	5	5	2	0	12
INF6	7	0	2	0	0	9
INF7	6	0	2	0	0	8
INF8	1	3	6	1	0	11
TOTAL	20	12	30	3	0	65
INF9	4	2	4	1	2	12
INF10	1	5	8	0	0	14
INF11	1	0	7	0	0	8
INF12	2	7	14	2	1	26
INF13	1	0	6	1	0	8
INF14	1	0	3	0	0	4
INF15	1	1	6	0	0	8
INF16	0	2	7	0	1	10
TOTAL	11	17	55	4	4	90
TOTAL GERAL	31	29	85	7	4	156

Quadro 3 – Uso de *Nós/A gente* - Fonte própria, 2012.

Considerações finais

Neste trabalho, primeiramente, deixamos claras as nossas bases, ressaltando a importância da Dialetologia e apresentando os conceitos básicos da teoria Sociolinguística.

Tendo como foco esse fator linguístico marcador de classes, a CV, apresentamos as considerações de alguns autores sobre o tema, destacando também a importância de repensar certos conceitos em sala de aula, a fim de que esta possa ser tratada de forma menos estigmatizada na escola.

² Três informantes utilizaram sujeitos compostos: INF9: Q5 – Eu e meu avô quase não conversamos; Q8 – Eu e um colega ensinamos matemática. INF12: Q18 – Eu e meu namorado saímos. INF16: Q21: Vamos eu e meus amigos.

Após esse apanhado teórico, chegamos às análises, constatando que fatores linguísticos são deveras importantes na realização ou não da CV.

Fechamos nossas considerações trazendo uma fala proferida por Riobaldo, inesquecível personagem de Guimarães Rosa, que diz: “*O senhor ... mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando*”(ROSA, 2001, p. 38).

Se toda mudança sempre é enriquecedora, a mudança linguística, então, é um tesouro.

Referências

- BACCEGA, M. A. **Concordância Verbal**, São Paulo: Ática, 1986.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BUENO, S. **Gramática normativa da língua portuguesa** – Curso superior. 7 ed. São Paulo: Saraiva, 1968
- CAMACHO, R. G. Sociolinguística: parte II. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. (orgs). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- CARONE, F. B. **Morfossintaxe**. 9 ed. São Paulo: Ática, 2002.
- CASTILHO, A. T. de A variação linguística, norma culta e o ensino de língua materna. In: **Subsídios à proposta curricular de língua portuguesa para o 1º e o 2º graus**. São Paulo: SE / CENP. 1988, 3 v.
- _____. **Nova gramática da língua portuguesa**. São Paulo: Contexto, 2010.
- CUNHA, C. **Nova gramática do português contemporâneo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FARACO E MOURA. **Gramática**. 19 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- FERREIRA, C. CARDOSO, S. **A Dialectologia no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.
- LABOV, W. Estágios na aquisição do inglês standard. In: FONSECA, M. S. V.; NEVES, M. F. (Org.). **Sociolinguística**. Rio de Janeiro, Eldorado, 1974. p. 49-85.
- _____. **Principios del cambio lingüístico**. Volumen 2: factores sociales. Madrid, Editorial Gredos, 2006.
- _____. **Padrões sociolinguísticos**. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.
- OMENA, N. P. de. A referência à primeira pessoa do discurso no plural. In: SILVA, G.M.O; SCHERRE; M.M.P. **Padrões sociolinguísticos: análise de fenômenos variáveis no português**

falado na cidade do Rio de Janeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: Departamento de Linguística e Filologia, UFRJ, 1998a.

PERINI, M. A. **A gramática descritiva do português**. São Paulo: Ática, 1995.

ROCHA LIMA, L. C. H. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 43^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

SCHERRE, M. M. P.; NARO, A. J. **Restrições sintáticas e semânticas no controle da concordância verbal em português**. Fórum lingüístico, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Pós-graduação em Lingüística, Florianópolis: Imprensa Universitária. 1:45-71. 1998.

SCHERRE, M. M. P. **Paralelismo lingüístico**. Revista de Estudos da Linguagem, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 29-59, 1998.

_____. **Doa-se lindos filhotes de poodle: variação lingüística, mídia e preconceito**. 2 ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

TARALLO, F. **A pesquisa Sociolingüística**. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.

TERRA, E. **Minigramática**. São Paulo, Scipione, 1997.