

**MANUAL  
DE  
TÉCNICAS DE EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO II**

**Paulo Nunes da Silva**

**2012**

## Índice

1	Índice
3	Introdução
4	<b>Tema 1 – Conceitos e modelos comunicacionais</b>
5	Objectivos
6	<b>1.1. Comunicação: definição e caracterização</b>
8	<b>1.2. Modelos comunicacionais</b>
8	<b>1.2.1. A Escola Processual</b>
8	<b>1.2.1.1. Shannon e Weaver</b>
11	<b>1.2.1.2. Jakobson</b>
17	<b>1.2.2. A Escola Semiótica</b>
18	<b>1.2.2.1. Tipos de sinais: indícios, símbolos e signos</b>
20	<b>1.2.2.2. Peirce, Ogden e Richards, Saussure</b>
24	<b>1.2.2.3. Watzlawick</b>
27	<b>1.2.3. A abordagem cognitiva de Sperber e Wilson</b>
30	<b>1.3. Comunicação não-verbal</b>
34	Referências bibliográficas
35	<b>Tema 2 – Regras de comunicação – As máximas conversacionais de Grice</b>
36	Objectivos
37	Introdução
38	<b>2.1. Máxima da quantidade</b>
42	<b>2.2. Máxima da qualidade</b>
44	<b>2.3. Máxima da relação</b>
46	<b>2.4. Máxima do modo (ou máxima da maneira)</b>
49	Referências bibliográficas

50	<b>Tema 3 – Orientações para a escrita de textos sobre temas de desenvolvimento</b>
51	Objectivos
52	Introdução
53	<b>3.1. O tema de desenvolvimento: definição e caracterização</b>
56	<b>3.2. Partes do texto escrito e etapas da sua concepção</b>
56	<b>3.2.1. A introdução, o desenvolvimento e a conclusão</b>
62	<b>3.2.2. A problemática e o plano</b>
65	<b>3.2.3. A argumentação e a transição entre ideias</b>
68	<b>3.3. Estilo: clareza, precisão e legibilidade</b>
71	Referências bibliográficas
72	<b>Tema 4 – A comunicação na internet</b>
73	Objectivos
74	Introdução
76	<b>As regras de <i>netiquette</i></b>
83	Referências bibliográficas
84	<b>Tema 5 – A comunicação na literatura</b>
85	Objectivos
86	Introdução
88	<b>5.1. Géneros literários e géneros discursivos</b>
94	<b>5.2. Os géneros literários como resultado da actividade de classificar textos</b>
96	<b>5.3. Modos literários, géneros literários e subgéneros literários</b>
100	<b>5.4. Poesia e prosa</b>
105	<b>5.5. Géneros literários e horizontes de expectativa</b>
110	Referências bibliográficas
111	Bibliografia geral

## **Introdução**

No programa desta unidade curricular, propomos os cinco temas seguintes:

- Conceitos e modelos comunicacionais;
- Regras de comunicação;
- Orientações para a escrita de textos sobre temas de desenvolvimento;
- A comunicação na internet;
- A comunicação na literatura.

Os conteúdos que integram cada um destes temas são variados e heterogéneos, mas não esgotam, evidentemente, o que há a saber no âmbito de cada um deles. Os cinco temas configuram, todavia, um percurso concebido de maneira a que, com base numa fundamentação teórica adequada, o estudante possa compreender o complexo fenómeno da comunicação. Se os objectivos que são propostos forem atingidos, cremos que o estudante dotar-se-á de conceitos e competências que lhe permitem, não apenas analisar os modos e os meios pelos quais se processa a comunicação nas actuais sociedades humanas, mas, sobretudo, comunicar mais eficazmente, quer no plano da escrita, quer no plano da oralidade.

Pretende-se, deste modo, partir de questões de natureza teórica (a apresentação de modelos comunicacionais e dos principais conceitos com que se relacionam) para reflectir sobre temas como as normas que regem as nossas conversas quotidianas, os preceitos a ter em consideração quando se pretende escrever um texto extenso com carácter argumentativo, as normas de conduta que se deve seguir quando comunicamos através da internet, e as expectativas que se geram num leitor em função do género literário em que se insere o texto que ele se prepara para ler.

---

## **Tema 1 – Conceitos e modelos comunicacionais**

## **Objectivos**

No final deste tema, o estudante deverá estar apto a

- definir o conceito de comunicação;
- distinguir comunicação verbal de comunicação não-verbal;
- explicitar as propriedades mais relevantes de cada um dos modelos de comunicação estudados;
- reconhecer as principais diferenças entre as escolas em que se inserem esses modelos comunicativos;
- distinguir diferentes tipos de sinais (indício, signo e símbolo).

## 1.1. Comunicação: definição e caracterização

A **comunicação** consiste na transmissão de conteúdos entre duas entidades. Não dizemos que, neste processo de transmissão, estão necessariamente envolvidos seres humanos porque os animais também comunicam (recorde-se as “danças” das abelhas, a “linguagem” dos golfinhos e das baleias, e o ladrar dos cães, entre muitos outros exemplos). Todavia, ao longo desta unidade curricular, a nossa preocupação recairá exclusivamente sobre a comunicação humana, isto é, entre seres humanos. Quanto aos conteúdos susceptíveis de serem transmitidos, eles podem ser muito diversos: informações, sentimentos, ideias, ordens, opiniões, etc.

O significado etimológico da palavra *comunicar* era “pôr em comum, dividir, partilhar”. E, de facto, há comunicação sempre que um indivíduo partilha com outro(s) um determinado conteúdo.

A comunicação é uma actividade essencial para a vida em sociedade. Não é verosímil que pudéssemos sobreviver, quer enquanto indivíduos, quer enquanto comunidades, se não houvesse qualquer tipo de comunicação entre os seres humanos.

A narrativa bíblica da torre de Babel evidencia que a falta de comunicação (verbal, nesse caso) inviabiliza a consecução de projectos que exigem a cooperação dos seres humanos. Dada a desmedida ambição dos homens (pretendiam construir uma torre que atingisse o céu, para, desse modo, se igualarem a Deus), o castigo divino consistiu em fazer com que cada homem falasse uma língua diferente, impedindo que atingissem o seu objectivo justamente porque ficaram impossibilitados de comunicar entre si.

A comunicação verbal (ou seja, a comunicação que se efectiva com recurso às línguas naturais, como o português, o inglês, o francês, etc.) constitui, sem dúvida, a forma de comunicação mais importante nas sociedades humanas, quer em termos quantitativos (por constituir o modo de comunicação mais frequente e mais comum), quer em termos qualitativos (devido à extraordinária riqueza e complexidade dos conteúdos que permite comunicar).

Todavia, além da comunicação verbal, há muitas outras formas de os seres humanos transmitirem informações, seja de modo intencional, seja involuntariamente: por gestos ou outro tipo de sinais (como os do código da estrada, as bandeiras na praia ou o código morse), mas também pela expressão facial, pela postura do corpo, pela roupa que se veste, pelo corte de cabelo e penteado que se usa, etc.

É sobre algumas questões relativas à comunicação que nos propomos reflectir ao longo deste primeiro tema.



## 1.2. Modelos comunicacionais

Ao longo das sub-secções que integram esta secção, procuraremos explicitar e sistematizar as ideias mais relevantes de alguns modelos comunicacionais, isto é, de teorizações que constituem propostas de descrição do modo como se processa a comunicação.

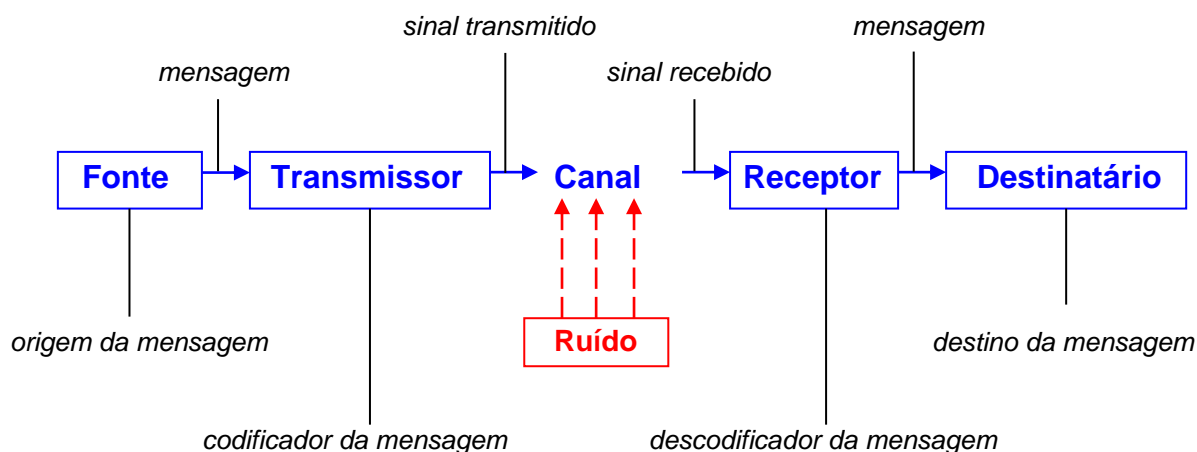
### 1.2.1. A Escola Processual

O que caracteriza a Escola Processual das Teorias da Comunicação é o modo linear como a comunicação é concebida: existe um objecto (a mensagem) que é enviado por um emissor e, após percorrer um determinado canal, é recebido e interpretado por um receptor. A comunicação consiste no processo de *transportar*, de fazer chegar esse objecto ao seu alvo a partir de um ponto de origem. Ao longo do percurso, a mensagem pode ser afectada por diversos factores e, por isso, pode não chegar ao destinatário nas melhores condições. Por outras palavras, esses factores (a rouquidão do locutor, a surdez do receptor, o elevado volume da música numa discoteca, o som de uma buzina ou de uma sirene, etc.) podem condicionar a qualidade da recepção, pelo que a comunicação pode fracassar ou não se dar de forma totalmente eficaz.

#### 1.2.1.1. Shannon e Weaver

Claude Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978) basearam o seu modelo na seguinte definição de **comunicação**: transmissão intencional de informação entre um emissor e um receptor graças a uma mensagem que circula através de um canal. A mensagem é codificada num sistema de sinais previamente estabelecido, seja uma língua natural (português, espanhol, italiano, etc.), seja um código como o da sinalização do trânsito (em que a cor e a forma dos sinais têm um determinado significado susceptível de ser explicitado recorrendo à linguagem verbal), etc.

O esquema que propuseram – cf. igualmente Fiske (1993: 20) ou Sperber e Wilson (2001: 30) – pretende representar qualquer acto comunicativo.



Entre os elementos que necessariamente integram o acto de comunicar, há que destacar que estes autores distinguem a **fonte** do **transmissor**, tal como distinguem o **receptor** do **destinatário**.

Podemos considerar que, na comunicação verbal, a fonte da mensagem é a mente do sujeito falante e o transmissor da mensagem a boca (ou, mais exactamente, o aparelho fonador, responsável pela emissão de sinais vocais); e que o receptor é constituído pelos ouvidos do destinatário, sendo o destinatário a mente do indivíduo a quem é dirigida a mensagem.

Mas este modelo da comunicação é aplicável a qualquer acto comunicativo, inclusivamente à comunicação baseada nos sinais do código da estrada, do código morse, da sinalização por bandeiras nas praias, etc., e não apenas à comunicação verbal.

Num acto comunicativo em que se utilize o código morse (por exemplo, entre os tripulantes de dois navios), é concebível que a fonte da mensagem seja o comandante de um navio e o transmissor seja o marinheiro encarregado da função de enviar e receber mensagens codificadas em código morse; e que o receptor dessa mensagem seja também um marinheiro que, no outro navio, desempenha as mesmas funções (enviar e receber essas mensagens), e que o destinatário seja o comandante deste segundo navio.

Mesmo na comunicação verbal podemos conceber que a fonte e o transmissor não sejam a mesma pessoa. A fonte pode ser um indivíduo distinto do transmissor quando a Berta transmite à Catarina um recado da Ana (neste caso, a fonte é a Ana, o transmissor é a Berta e o receptor/destinatário é a Catarina), ou quando, na imprensa, um indivíduo é a fonte de uma notícia mas o transmissor é o jornalista que a redige e publica. O mais frequente na comunicação verbal, todavia, é que a fonte e o transmissor sejam uma mesma pessoa.

Em suma, a **fonte** é o sujeito responsável pelos conteúdos a serem veiculados; o **transmissor** codifica esses conteúdos numa **mensagem** (ou seja, numa sequência de sinais fisicamente manifestados); a mensagem é transmitida através de um **canal**, um suporte físico que pode ser o ar (no caso da comunicação verbal oral), o papel (no caso da comunicação verbal por escrito), os fios de telefone, etc. O **receptor** procede de modo inverso ao do transmissor, decodificando os sinais de modo a permitir que os conteúdos da mensagem sejam recebidos pelo **destinatário**.

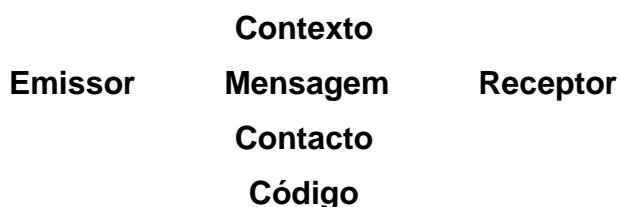
Exemplifiquemos com uma conversa por telefone. A **fonte** é um indivíduo que fala; o **transmissor** é o aparelho de telefone, que transmite os sons de uma dada língua natural (o português, por exemplo) emitidos por esse indivíduo sob a forma de impulsos eléctricos; o **canal** é o suporte físico desses impulsos eléctricos, ou seja, os fios que permitem que esses impulsos se desloquem desde o aparelho de telefone que há em casa do indivíduo que constitui a fonte até ao aparelho que há em casa do indivíduo que constitui o destinatário; o **receptor** é o aparelho de telefone do outro indivíduo, que decodifica os impulsos eléctricos e os faz chegar ao **destinatário** sob a forma de sons da língua portuguesa produzidos pelo indivíduo que é a fonte.

Nesta concepção, o **ruído** é tudo aquilo que incide sobre o canal e que perturba a comunicação, a captação da mensagem em condições perfeitas. No caso de uma conversa por telemóvel, há ruído quando a existência de “pouca rede” se traduz na falta de qualidade da recepção dos sons e, eventualmente, em a chamada “cair” ou “ir-se abaixo”. Na secção seguinte, aprofundaremos o conceito de ruído e veremos que, na concepção de Jakobson, ele pode actuar em diferentes níveis: não apenas sobre o canal de comunicação, mas também sobre os outros elementos que fazem parte do acto comunicativo.

### 1.2.1.2. Jakobson

Roman Jakobson (1896-1982) inspirou-se no modelo de Shannon e Weaver. A sua proposta integra elementos já previstos na teorização destes autores (emissor, receptor, mensagem e contacto), e inclui outros novos (contexto e código). Sublinhe-se, igualmente, que a perspectiva de Jakobson é a de um linguista, pelo que o seu modelo se aplica, em primeiro lugar, à comunicação verbal (veja-se, adiante, a função metalinguística da linguagem verbal).

Segundo Jakobson, para que a comunicação se efective, é necessário que seis elementos estejam presentes no acto comunicativo – cf. também Fiske (1993: 55).



O **emissor** (ou **destinador**) é o indivíduo responsável pelo envio de uma mensagem e o **receptor** (ou **destinatário**) é o indivíduo a quem se dirige a mensagem. A **mensagem** é um conjunto de sinais fisicamente produzidos. No caso da linguagem verbal, a mensagem é constituída por uma ou mais palavras (sequências de sons e respectivos significados) dispostas segundo as regras próprias de cada língua natural, ou seja, obedecendo às normas de um determinado **código**, que deve ser do conhecimento de todos os indivíduos envolvidos no acto comunicativo.

A mensagem refere-se necessariamente a um **contexto** (isto é, a determinadas entidades e às suas acções ou propriedades) e circula por um **contacto** (ou **canal de comunicação**, isto é, um meio físico que serve de suporte à circulação dos sinais que constituem a mensagem). No modelo de Jakobson, o que é novidade relativamente ao canal de Shannon e Weaver, é que o contacto constitui não apenas o meio físico que permite a transmissão e a circulação de mensagens, mas engloba, igualmente, as ligações de natureza

psicológica existentes entre emissor e receptor. Por outras palavras, a captação física da mensagem é condição necessária mas não suficiente para que se efective a comunicação. Se um indivíduo pergunta a outro *que horas são?* e recebe como resposta *bacalhau com natas*, então não houve contacto a nível psicológico que permitisse que a comunicação se estabelecesse de um modo eficaz, mesmo tendo havido contacto a nível meramente físico (o receptor ouviu a pergunta e respondeu). Quando alguém diz que falou em alhos e o seu interlocutor entendeu bugalhos, verificou-se uma falha de comunicação que se deve à falta de contacto a nível psicológico entre emissor e receptor.

Exemplifiquemos com o acto comunicativo que se estabelece sempre que um estudante lê a presente secção deste manual, explicitando cada um dos seis elementos. O **emissor** é o autor deste texto e o **receptor** é a pessoa que o lê. A **mensagem** é composta pelas letras (e outros sinais, de que são exemplo a pontuação e os acentos), palavras e frases que compõem o texto. O **código** subjacente à mensagem é a língua portuguesa.

O **contexto** a que a mensagem diz respeito consiste nos conteúdos que são veiculados: nesta secção, estamos a descrever o modelo da comunicação segundo Jakobson; é este modelo teórico, portanto, o contexto a que se refere a mensagem. O **contacto** é o papel em que estão impressas as letras, palavras e frases deste texto (se o manual foi impresso) ou o ecrã em que elas se apresentam visíveis (se o manual estiver a ser lido directamente no monitor). Mas o contacto diz respeito também às conexões de natureza psicológica que deverão existir entre destinador e destinatário. Essas conexões decorrem, neste caso, do facto de um ser docente e o outro estudante, e de ambos estarem a tratar de conteúdos leccionados no âmbito de uma dada disciplina.

Jakobson não se limitou a teorizar sobre o modo como se processa a comunicação. Com base nestas reflexões, formulou uma **Teoria das Funções da Linguagem Verbal**, isto é, pretendeu listar os objectivos, as finalidades comunicativas subjacentes ao uso das línguas naturais. A cada elemento presente no acto comunicativo corresponde, na sua perspectiva, uma dada função – cf. também Fiske (1993: 55-57).



Se a linguagem incidir preferencialmente no elemento **emissor**, então estaremos em presença da **função emotiva** (ou **função expressiva**) da linguagem verbal. Sublinhe-se que dizemos incidir *preferencialmente* e não *exclusivamente* porque o mais comum é que, numa frase ou num texto, haja uma função da linguagem que predomina, embora outras possam também ser atestadas. Exemplos de textos em que predomina esta função da linguagem são aqueles em que o destinador exprime os seus sentimentos, os seus estados de espírito, em que se revela a outras pessoas. A poesia lírica, o diário e a carta pessoal são géneros discursivos em que existe frequentemente o predomínio da função emotiva da linguagem; neles, observa-se a expressão da subjectividade do seu autor.

Quando a linguagem incide principalmente no elemento **receptor**, estamos em presença da **função apelativa** (ou **função conativa**) da linguagem. O objectivo com que o destinador utiliza a linguagem consiste, nestes casos, em influenciar ou em persuadir o destinatário, em provocar-lhe um determinado efeito, em levá-lo a agir conforme aquilo que o destinador pretende. O discurso publicitário, assim como o discurso político, seja de um modo mais directo ou mais indirecto, são exemplos evidentes do uso da linguagem com predomínio da função conativa.

Sempre que a linguagem incide predominantemente no elemento **contexto**, estamos em presença da **função referencial** (ou **função informativa** ou, ainda, **função denotativa**). Nestes casos, a mensagem veicula conteúdos com que o destinador pretende descrever, de modo objectivo, a realidade, através da transmissão de informações factuais. As

notícias constituem um género discursivo em que predomina esta função da linguagem.

Se a linguagem incidir preferencialmente na **mensagem**, então estamos em presença da **função poética**. Significa isto que a mensagem aproveita ou chama a atenção ou remete para a face material dos sinais, isto é, para a sonoridade das palavras (no caso da oralidade) ou para a sua representação gráfica (no caso da escrita)<sup>1</sup>. Os trocadilhos, as lengalengas, a poesia que coloca em relevo os sons das palavras ou até certos títulos de jornais constituem exemplos de uso da linguagem verbal com uma função poética.

Quando se argumentou que um cunhado do então primeiro-ministro António Guterres o teria atraído, um jornal apresentou o seguinte título:

#### *Guterres acunhalado*

Trata-se de um uso da linguagem que reflecte a função poética, na medida em que se joga com as palavras *apunhalado* e *cunhado*, de modo a criar um neologismo que exprime, numa forma abreviada, o significado de “apunhalado pelo cunhado”. A insistência ou aproveitamento da face material das palavras pode, portanto, conferir mais expressividade ao que se pretende transmitir.

Pelo que foi dito, não se deve confundir função poética da linguagem verbal com poesia ou com literatura, embora este uso da linguagem com a finalidade de aproveitar a sua face material se encontre frequentemente na poesia, designadamente, na rima e no ritmo dos versos. N’Os *Lusíadas*, a sonoridade das palavras é aproveitada para criar um determinado efeito: em todas as suas estrofes se observa o esquema rimático abababcc (veja-se, a título de exemplo, a última palavra de cada verso da primeira estrofe do primeiro canto: *assinalados, Lusitana, navegados, Taprobana, esforçados, humana, edificaram, sublimaram*).

---

<sup>1</sup> Os sinais têm uma face material (fisicamente manifestada) e uma face conceptual (não manifestada); esta face conceptual corresponde ao seu significado, ao conceito abstracto que reside nas nossas mentes. Uma palavra é composta por uma sequência de sons (na oralidade) ou de letras (na escrita) – sons e letras fisicamente manifestados – e por um significado (não manifestado) que sistematicamente associamos a esses sons ou letras. Veja-se adiante a secção 1.2.2.2. **Peirce, Ogden e Richards, Saussure**.

Por outro lado, os versos são decassílabos heróicos, ou seja, são constituídos por dez sílabas métricas e, quanto ao seu ritmo, há sílabas tónicas que sistematicamente recaem sobre a 6.<sup>a</sup> e a 10.<sup>a</sup> sílabas métricas. Veja-se a estrofe inicial d'Os *Lusíadas*:

*As armas e os barões assinalados  
Que da Ocidental praia Lusitana  
Por mares nunca dantes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,  
E em perigos e guerras esforçados  
Mais do que prometia a força humana,  
Entre gente remota edificaram  
Novo reino, que tanto sublimaram.*

Se é certo que a poesia faz uso da materialidade da palavra, também noutros géneros discursivos esse uso é recorrente (em trocadilhos, jogos de palavras, lengalengas e até em títulos de jornais). Numa lengalenga como o *rato roeu a rolha da garrafa do rei da Rússia* predomina a função poética da linguagem, uma vez que nela se usa uma série de palavras que incluem um determinado som consonântico da língua portuguesa. Deste modo, a designação de função *poética* é infeliz porque remete directamente para a poesia, quando o aproveitamento da face material da mensagem é comum a outros usos, inclusivamente do domínio do quotidiano, do discurso jornalístico, do discurso político – recorde-se o slogan político *I like Ike*, retomado em Fiske (1993: 57) –, etc., e não apenas do texto literário.

Quando a linguagem incide principalmente no **contacto**, estamos em presença da **função fática**. Neste caso, a linguagem é utilizada para estabelecer e manter abertas as vias de comunicação entre os interlocutores, para confirmar se o circuito de comunicação está a funcionar eficazmente. Ao telefone ou numa conversa presencial, é comum ouvir o emissor perguntar *está lá?* ou *estás a ouvir-me?* ou *percebes?* ou ainda *estás a entender?* Estes enunciados têm como objectivo verificar se existe contacto entre os interlocutores, ou seja, se a mensagem está a chegar ao destinatário e se está a ser adequadamente interpretada. Também uma conversa sobre o estado do



tempo (um exemplo do que os ingleses designam por *small talk*) desempenha muitas vezes esta função de mostrar ao interlocutor que se está disponível para conversar com ele, que o contacto a nível psicológico foi estabelecido. Estas manifestações são importantes em determinadas situações, porquanto a ausência de comunicação ou o silêncio quando se está em grupo pode ser interpretado como uma atitude hostil da parte de alguém que prefere não estabelecer contacto. Falar sobre a meteorologia pode equivaler a não dizer (quase) nada, mas é sentido por todos como forma de comunicar a disponibilidade para falar, para “partilhar” algo com o interlocutor (recorde-se a definição de *comunicar*).

Por fim, sempre que a linguagem incide predominantemente sobre o **código**, estamos em presença da **função metalinguística**. Neste caso, a linguagem verbal é utilizada para se referir a si mesma, enquanto código de que nos servimos para comunicar. As gramáticas, os prontuários ortográficos e os dicionários constituem, por definição, exemplos de géneros discursivos em que predomina a função metalinguística da linguagem verbal. Em todos eles, a linguagem é usada para reflectir sobre a própria linguagem, seja explicitando as regras sintácticas de uma língua, seja especificando a ortografia ou o significado de uma dada palavra. As disciplinas de línguas (Língua Portuguesa, Inglês, Francês, Alemão, Espanhol, etc.) e a Linguística, enquanto ciência que se dedica ao estudo da linguagem verbal, só existem porque, com uma língua como o português, podemos referir-nos à própria língua portuguesa.

A eficácia da comunicação, todavia, depende não só da presença dos seis elementos previstos por Jakobson no seu modelo, mas também da ausência de ruído. Por **ruído** entende-se, em Teoria da Comunicação, qualquer factor que possa interferir com a boa comunicação, que possa contribuir para que a comunicação não se processe de modo totalmente eficaz. O ruído pode actuar a qualquer nível:

- a nível do emissor: quando este fala demasiado baixo para o receptor o conseguir ouvir, ou quando redige um texto com uma caligrafia que o destinatário não consegue reconhecer e decifrar;

- a nível do receptor: quando este, numa aula ou numa conferência, não manifesta interesse pelo que está a ser dito;

- a nível do contexto: quando o destinador fala de assuntos que o destinatário desconhece por completo;
- a nível do código e da mensagem: quando o destinatário desconhece a língua e, conseqüentemente, os sinais que o destinador utiliza para comunicar;
- a nível do contacto: quando o telemóvel está sem rede ou com outras interferências que dificultem a comunicação.

### **1.2.2. A Escola Semiótica**

Se a Escola Processual das Teorias da Comunicação centra a atenção na transmissão de uma mensagem desde a sua origem até ao seu destino, a Escola Semiótica centra a atenção na construção do significado a partir das relações entre os sinais, quem os emite, quem os recebe e aquilo para que os sinais remetem. Na Escola Processual, a mensagem é concebida como um objecto acabado e a comunicação consiste em garantir que ela faz o percurso entre quem a emite e quem a recebe. Na Escola Semiótica, a construção do significado da mensagem é um processo mais complexo que envolve um conjunto de relações entre os sinais, os seus referentes e os indivíduos envolvidos no acto comunicativo.

Há, portanto, duas perspectivas distintas inerentes a cada uma destas escolas: «uma que considera a linguagem como mera informação a ser interpretada como factos e a outra que acredita que a linguagem se encontra imersa em contributo pessoal»<sup>2</sup>. Segundo o ponto de vista da Escola Semiótica, os sinais não são meros veículos que transportam a informação de um indivíduo a outro; cada indivíduo constrói, com base nos seus saberes e nas suas vivências, os sentidos que lhe parece ser mais adequado inferir ou associar ao conjunto de sinais que apreende.

---

<sup>2</sup> PEDRO, Emília Ribeiro (1996), “Interacção verbal”, in FARIA, Isabel Hub, *et alii*, *Introdução à linguística geral e portuguesa*, Lisboa, Caminho, p. 449.

### 1.2.2.1. Tipos de sinais: indícios, símbolos e signos

A **Semiótica** (ou **Semiologia**) é a disciplina que estuda os sinais e a sua utilização nas sociedades humanas.

Um **sinal** é um substituto representativo de algo, é qualquer coisa que está em vez de uma outra coisa. A palavra *cão* representa o mamífero doméstico que ladra. A bandeira vermelha hasteada na praia prescreve a “proibição de tomar banho de mar”. O círculo de luz verde no semáforo indica que “os condutores podem avançar”. Deste modo, a palavra *cão*, a bandeira vermelha e o sinal verde no semáforo são sinais<sup>3</sup>.

No âmbito da Semiótica, é costume distinguir três tipos de sinais. Por um lado, há **sinais naturais**, isto é, sinais que surgem espontaneamente, sem que haja a intervenção voluntária de um indivíduo e, por isso, sem que a ocorrência desses sinais tenha uma intenção comunicativa subjacente. O fumo pode ser interpretado como sinal de “fogo”. As nuvens negras podem ser interpretadas como sinal de “(possibilidade de ocorrência de) chuva”. A temperatura elevada do corpo (acima dos 37° C) é interpretada como “febre”. Os sinais naturais constituem **indícios** (ou **índices**).

Por outro lado, há **sinais artificiais**, ou seja, sinais que são produzidos por seres humanos com uma intenção comunicativa subjacente. Entre os sinais artificiais, distingue-se símbolo de signo, segundo um critério de semelhança entre o sinal e aquilo que ele representa.

O **símbolo** é um sinal artificial que mantém uma relação de semelhança ou de analogia com o seu referente. O conceito abstracto de Justiça é, nas sociedades ocidentais, representado por uma figura feminina de olhos vendados que segura numa mão uma balança e na outra uma espada. Os olhos vendados significam que a Justiça é cega, tratando todos os cidadãos

---

<sup>3</sup> Na perspectiva da Escola Semiótica, também «uma casa, um automóvel, um vestido ou um fato são autênticos objectos semióticos [isto é, sinais] pelo facto de, a par das funções que asseguram (habitação, locomoção, protecção do corpo), significarem nomeadamente um determinado estatuto social, uma determinada concepção ética, económica, estética. Deste modo, a Semiótica tem como objecto de estudo as componentes expressivas ou significantes das manifestações culturais, deixando para outras disciplinas humanas (Economia, Sociologia, Antropologia, Psicologia, História) aspectos funcionais, utilitários, históricos, míticos dos objectos e das manifestações culturais», RODRIGUES, Adriano Duarte (1991), *Introdução à semiótica*, Lisboa, Editorial Presença, p. 20.

com imparcialidade. A balança significa que a Justiça pesa as agravantes e as atenuantes do réu com o objectivo de tomar uma decisão. E a espada significa que a Justiça tem o poder de executar a sentença que profere. Deste modo, entre a imagem desta mulher e aquilo que ela representa (o conceito de Justiça) há semelhanças, há uma relação motivada, isto é, existe uma relação de analogia entre os conceitos e os valores que associamos à Justiça e a imagem da mulher de olhos vendados.

Outro exemplo de símbolo é a palavra *cuco*. Entre a sonoridade deste sinal e o seu referente (uma espécie de pássaro) existe uma relação de semelhança, na medida em que os sons que constituem a face material da palavra se assemelham aos sons que o pássaro produz quando canta. Por esta mesma razão, todas as onomatopeias (como *tlim*, *có-có-ró-có* e *miau*) e as palavras onomatopeicas (como *tilintar*, *cacarejar* e *miar*) de qualquer língua natural constituem símbolos.

O **signo** é, tal como o símbolo, um sinal artificial, mas não mantém uma relação de semelhança com aquilo que refere. A palavra *gato* é um signo linguístico porque remete para um felino doméstico, e nenhuma característica desse animal nos leva a que o designemos por essa sequência de sons (ao contrário do que se passa com a palavra *cuco*, como acabámos de ver). A maioria das palavras das línguas constituem signos, uma vez que não existe uma relação de semelhança ou de analogia entre elas e aquilo que referem.

Outros exemplos de signos (neste caso, não-linguísticos) são as bandeiras que, na praia, servem para dar indicações relativamente ao estado do mar e os semáforos, pois entre estes sinais e o que eles representam não existe qualquer relação de semelhança.

Em suma, segundo um critério baseado na existência ou não de intenção comunicativa subjacente aos sinais produzidos, distinguimos sinais naturais (os **indícios**) de sinais artificiais (os signos e os símbolos). Segundo um critério baseado na existência ou não de uma relação de analogia entre o sinal e aquilo que ele refere, distinguimos **signos** de **símbolos**.

O diagrama seguinte esquematiza as distinções entre estes três tipos de sinais.

SINAIS	Naturais	<b>Indícios</b>
		<b>Símbolos</b>
	Artificiais	<b>Signos</b>

Definidos estes conceitos, é conveniente salientar uma dificuldade terminológica: o que na tradição europeia (Saussure) é designado por *signo* e por *símbolo* é, na tradição anglo-americana (Peirce, Ogden e Richards), designado respectivamente por *símbolo* e por *ícone*, como se indica no quadro seguinte<sup>4 5</sup>.

<b>Tradição europeia (Semiologia)</b>		<b>Tradição anglo-americana (Semiótica)</b>
<b>Signo</b>	equivale a	<b>Símbolo</b>
<b>Símbolo</b>	equivale a	<b>Ícone</b>

#### 1.2.2.2. Peirce, Ogden e Richards, Saussure

Charles Sanders Peirce (1839-1914) propôs uma classificação tripartida de sinais, que conceptualmente corresponde à que expusemos na secção anterior, embora com duas diferenças terminológicas. Segundo este autor, os três tipos de sinais são os índices (ou os indícios), os ícones e os símbolos.

<sup>4</sup> Na obra de Fiske (1993: 65-66), nomeadamente, nas páginas dedicadas a Ogden e Richards, o conceito de símbolo aí referido corresponde ao conceito de signo tal como o definimos (sinal artificial que não mantém uma relação de semelhança com aquilo que designa).

<sup>5</sup> Também nas páginas que Fiske (1993: 70-72) dedica às categorias de signos (a tradução mais adequada seria “categorias de *sinais*”), o que aí é designado por símbolo e por ícone corresponde ao que acabámos de definir como signo e símbolo, respectivamente.

Os ícones (equivalentes ao conceito de símbolo, na tipologia que explicitámos) são sinais que mantêm com o referente uma relação de semelhança. Os símbolos (equivalentes ao conceito de signo, na tipologia que apresentámos), pelo contrário, são sinais que não têm qualquer analogia com aquilo para que remetem – ver também Fiske (1993: 70-72).

Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguista suíço geralmente considerado o fundador da Linguística moderna, reflectiu sobre o tipo de sinais que predomina na linguagem verbal: os signos. Precisamente porque não existe uma relação de analogia entre a maioria das palavras e aquilo que elas referem, este autor concluiu que a ligação entre o signo e o seu referente é uma convenção. Em português, convencionou-se designar por *cão* o mamífero doméstico que ladra. Em inglês, convencionou-se designar o mesmo animal por *dog*, e em francês por *chien*. Todos os falantes de português, de inglês e de francês se submetem necessariamente a essa convenção. Mas é facilmente concebível a ideia de que, em qualquer destas línguas, a sequência de sons usada para nomear o animal em causa poderia ser outra.

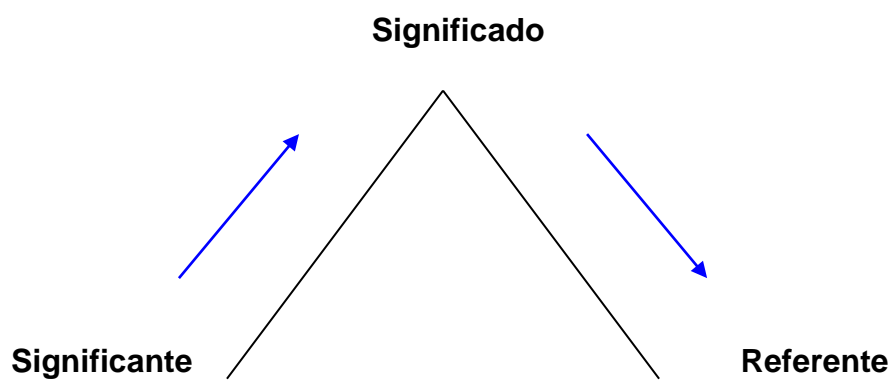
Com base nesta constatação, Saussure argumentou em favor do carácter arbitrário (ou arbitrariedade) do signo linguístico: a relação entre um signo linguístico e aquilo que ele refere é arbitrária (ou imotivada), porque nada no referente impõe que ele seja nomeado por esse signo; deste modo, poderia ser outro o signo usado para designar um dado referente. Todavia, uma vez aceite a convenção, nenhum sujeito falante pode, a título individual, alterá-la, porque se uma pessoa passasse a designar por *gato* o animal que os falantes de português designam por *cão*, outra designasse por *fogão* o electrodoméstico que, em português, se designa por *televisor*, e assim sucessivamente, então a comunicação entre os falantes de uma dada língua não seria possível.

A relação entre o signo e aquilo que ele designa é, por isso, simultaneamente arbitrária e necessária. A relação necessária entre o signo e o que ele refere garante a comunicabilidade entre os falantes de uma dada língua.

Numa das suas célebres dicotomias, salientou a ideia de que os signos linguísticos são compostos por um significante e por um significado. O **significante** corresponde ao som ou sequência de sons de uma palavra (ou à sequência de letras com que ela é representada na escrita) e o **significado** ao

conceito interiorizado na mente dos falantes que está sistematicamente associado ao significante. No âmbito da língua portuguesa, o significante da palavra *cão* corresponde ao conjunto de sons que produzimos quando articulamos esta palavra no plano da oralidade (ou ao conjunto de letras que desenhámos, no plano da escrita). O significado é o conceito desse animal que cada falante tem interiorizado na sua mente, e que pode ser descrito, por exemplo, como “mamífero doméstico que ladra”.

O triângulo da significação proposto por Ogden e Richards na sua obra *The meaning of meaning*, publicada em 1923, ajuda-nos a compreender a concepção de Saussure do signo linguístico e as relações quer entre os elementos que o compõem (ou seja, o significante e o significado), quer entre estes e a realidade extralinguística (isto é, o referente) – ver também Fiske (1993: 66):



O significante é a face manifesta do signo linguístico, e remete directamente para o significado, que constitui a face conceptual do signo linguístico. O significado, por seu turno, remete para um determinado referente. A relação entre significante e referente é representada a tracejado, uma vez que é mediada pelo significado; só indirectamente o significante remete para o referente.

O significante e o significado de um determinado signo são conceitos inerentes às línguas: só existem no âmbito das línguas naturais em que são utilizados. O referente, pelo contrário, é uma realidade externa à língua: existe independentemente de haver um signo que o designa.

Para comprovar esta ideia, recorde-se que muitos biólogos acreditam que há inúmeras espécies de animais que vivem em habitats de difícil acesso (por exemplo, nas florestas da Amazônia ou da ilha do Bornéu); por serem animais ainda não conhecidos pelos seres humanos, não existem palavras que os nomeiem. Ou seja, esses animais (isto é, esses referentes) certamente existem, mas, porque ainda são desconhecidos para nós, humanos, não há em qualquer língua que falamos um signo (significante + significado) que sirva para os designar.

Sublinhe-se este ponto: o significado de uma dada palavra é um conceito e o **referente** dessa palavra é uma entidade da realidade extralinguística. O significado da palavra *cão* é o conceito desse animal que temos *armazenado* nas nossas mentes; o referente da palavra *cão* é um animal de quatro patas que ladra, que brinca e a quem podemos fazer festas. Esta diferença de natureza entre significado e referente permitiu que Bertrand Russell, um filósofo inglês do século XX, pudesse dizer que «a palavra *cão* não ladra».

Ao contrário do que atrás fizemos, quando descrevemos o significado da palavra *cão* como “mamífero doméstico que ladra”, Saussure argumentou que o significado de uma palavra deve ser concebido negativamente e não positivamente.

O **Estruturalismo**, corrente de pensamento científico preconizada por este autor, defendia a ideia segundo a qual os diferentes elementos de um dado sistema devem ser estudados não de modo isolado ou por si mesmos, mas evidenciando as relações que mantêm uns com os outros. Segundo a perspectiva estruturalista de análise, cada elemento do sistema não vale por si só, mas apenas na sua relação com todos os outros elementos desse mesmo sistema. Dito de outro modo, cada elemento do sistema define-se não pelo que é (positivamente), mas por aquilo que os outros não são (negativamente).

E assim, de acordo com a perspectiva de Saussure, o significado da palavra *cão* corresponderá não a “mamífero doméstico que ladra” (porque essa é uma descrição positiva do significado, semelhante às que esperamos encontrar nos dicionários), mas ao que *não é* o significado das palavras *gato*, *rato*, *porco*, *vaca*, enfim, ao que *não é* o significado de todas as palavras que designam os mamíferos domésticos. É assim que se determina, no âmbito da perspectiva estruturalista, o significado (ou o valor) da palavra *cão*. O valor de



uma palavra está dependente, portanto, dos valores de todas as outras palavras que coexistem num dado sistema (por exemplo, o sistema das palavras que designam mamíferos domésticos).

### **1.2.2.3. Watzlawick**

Paul Watzlawick (1921-2007) foi um autor relevante no âmbito da Teoria da Comunicação. Segundo este autor, subjacente à comunicação, é possível detectar os seguintes cinco axiomas:

#### ***a) É impossível não comunicar***

Todos os seres humanos evidenciam, em qualquer momento, um determinado comportamento. O “não-comportamento”, o inverso do comportamento, simplesmente não existe. Todos nós estamos constantemente a comportarmo-nos de alguma forma, e tais comportamentos (por exemplo, mantermo-nos calados durante uma conversa sobre política, olharmos de uma determinada maneira o nosso interlocutor, coçarmos a testa, ficarmos imóveis, caminharmos apressada ou vagarosamente, vestirmo-nos com fato e gravata, etc.) são susceptíveis de serem interpretados, de terem um significado.

Na formulação deste axioma, o conceito de comunicação é perspectivado não apenas a nível da linguagem verbal, mas como construção ou inferência de sentidos a partir de qualquer comportamento ou atitude, mesmo que seja não-verbal.

Vejamos, através de alguns exemplos, de que modo os comportamentos e atitudes podem ser interpretados. Numa sala de aula, a atitude de escolher uma cadeira para se sentar na primeira fila pode significar que o estudante está interessado em ouvir com atenção o que vai ser dito (ou que está interessado em que o professor julgue isso); já a escolha de um lugar na última fila pode querer dizer que esse estudante pretende passar despercebido na aula, eventualmente para se dedicar a outras actividades que não a de ouvir com atenção o que o professor vai dizer. Olhar fixamente para o caderno de apontamentos enquanto o professor coloca questões aos alunos pode ser interpretado como falta de vontade de responder a essas questões ou de intervir na discussão, ou simplesmente como timidez e introversão. Arrumar os

livros e cadernos mesmo antes de o professor ter terminado de falar pode revelar vontade de sair rapidamente da sala de aula ou desinteresse relativamente ao que ele está a dizer.

Em suma, qualquer comportamento (mesmo que seja não-verbal), qualquer atitude ou qualquer gesto pode constituir um sinal, porque, com base neles, podemos inferir um determinado significado. Comunicamos em qualquer situação, mesmo de boca fechada e absolutamente passivos. Daí que, segundo esta perspectiva, nos seja impossível não comunicar.

***b) A comunicação entre os seres humanos é simultaneamente digital e analógica***

Esta constatação é uma consequência do primeiro axioma: se comunicamos mesmo quando estamos quietos e calados, então sempre que comunicamos verbalmente comunicamos de duas maneiras. A comunicação que Watzlawick diz ser de tipo digital é a comunicação verbal, e a comunicação de tipo analógico é a comunicação não-verbal.

A comunicação verbal é geralmente acompanhada de elementos não-verbais, elementos que, muitas vezes, reforçam o que é dito verbalmente. O tom de voz mais elevado e um gesto, por exemplo, podem reforçar a urgência de uma dada ordem e a impaciência de quem está a falar. Também o silêncio perante uma pergunta e a maior ou menor proximidade física enquanto se fala com alguém são atitudes e comportamentos de que se pode deduzir um determinado significado. Durante o acto comunicativo, os interlocutores comunicam constantemente por essas duas vias.

***c) Todos os actos comunicativos evidenciam dois aspectos: o conteúdo e a relação***

Quando comunicamos verbalmente, dirigimos um conjunto de informações ao nosso interlocutor. Mas, além dessas informações, comunicamos algo mais: comunicamos também o modo como percebemos a relação que mantemos com ele.

Se damos uma ordem, comunicamos que, naquela situação pelo menos, sentimo-nos em posição de exigir do interlocutor que nos obedeça. Pelo contrário, se fazemos um pedido, comunicamos que, apesar de pretendermos

que ele faça algo, não estamos em posição de o exigir. O uso de formas de tratamento (como *tu, você, a senhora, senhor doutor, vossa excelência*, etc.) revela também o tipo de relação (simétrica ou não) que os dois interlocutores mantêm entre si.

Qualquer acto comunicativo manifesta, portanto, mais informações do que as que são literalmente comunicadas na mensagem transmitida. No próprio acto comunicativo, o locutor evidencia igualmente o tipo de relação que (julga que) mantém com o seu interlocutor.

**d) A comunicação entre seres humanos é simétrica ou complementar**

Este axioma decorre, em parte, do anterior, na medida em que especifica o tipo de relação (simétrica ou não) entre os interlocutores. Se a relação entre os indivíduos que comunicam se baseia na semelhança (de estatuto social, por exemplo), a comunicação é simétrica. Se essa relação se baseia na diferença, então é complementar. No primeiro caso, a diferença é minimizada; no segundo, ela é reforçada.

Dizer que uma relação entre dois indivíduos é de tipo complementar equivale, portanto, a dizer que um está em posição de superioridade e o outro em posição de inferioridade (que pode ser de natureza social, cultural, etc.).

Um exemplo de relação simétrica consiste nas relações entre colegas de profissão (que ocupem o mesmo grau na respectiva hierarquia) e entre amigos. Exemplos de relações complementares são as que se observam entre pais e filhos, entre médico e paciente, e entre professor e aluno.

**e) A natureza da relação entre os indivíduos que comunicam depende do modo como pontuam as sequências de enunciados**

Mesmo que um diálogo, perspectivado do exterior, pareça um *continuum* ininterrupto de enunciados, cada indivíduo pontua (isto é, marca) as suas intervenções à sua maneira. Referimo-nos, concretamente, a decisões como, por exemplo, tomar a iniciativa de introduzir um novo tema, mudando aquele de que se estava a falar, interromper o interlocutor, etc.

Num diálogo, especialmente num acto comunicativo em que se observa uma relação complementar entre os interlocutores, há quem marque mais vezes o percurso que a conversa segue e há quem acabe por se limitar a

seguir. Isso determina a relação (de liderança ou de dependência, por exemplo) entre os indivíduos que comunicam, ao mesmo tempo que é um processo determinado por essa mesma relação.

Entre os pontos importantes da reflexão de Watzlawick, destacamos a inevitabilidade de os seres humanos, em qualquer situação, comunicarem, uma vez que todo o comportamento ou atitude pode ser interpretado como um sinal, isto é, significar algo – ver axiomas **a)** e **b)**.

Além deste ponto, saliente-se a perspectiva sociológica inerente à análise da comunicação – ver axiomas **c)**, **d)** e **e)** –, sublinhando vários aspectos:

- que a relação entre os indivíduos que comunicam é evidenciada no acto comunicativo;

- que a relação entre eles, por um lado, determina o seu comportamento durante o acto comunicativo, e, por outro, é determinada por esse mesmo comportamento.

### 1.2.3. A abordagem cognitiva de Sperber e Wilson

A **Teoria da Relevância** de Dan Sperber e Deirdre Wilson decorre de uma abordagem inovadora da comunicação humana, baseando-se na cognição e nos processos que lhe estão associados, de que se salientam os **processos inferenciais**, isto é, os raciocínios que, partindo de algumas premissas, atingem determinadas conclusões.

A cognição humana está orientada para atingir o maior efeito contextual possível com o menor esforço de processamento da informação possível. Nesta perspectiva, um **efeito contextual** consiste basicamente na alteração das ideias ou crenças de um indivíduo. O enunciado *Cavaco Silva tomou posse como presidente da república após ter vencido as eleições de 2006*, por exemplo, tem pelo menos os dois efeitos contextuais seguintes: a adição de uma nova informação nas nossas mentes (“Cavaco Silva é o actual presidente da república portuguesa”) e o apagamento de uma outra (“Jorge Sampaio é o actual presidente da república portuguesa”). Sublinhe-se que, nesta teoria, o contexto é perspectivado como sendo de natureza psicológica e não

situacional<sup>6</sup> ou verbal<sup>7</sup>. Por isso, o efeito contextual diz respeito a alterações cognitivas nos sujeitos falantes.

O grau de relevância de um enunciado depende de dois factores: do efeito contextual provocado pela informação e do esforço necessário para processar essa informação. Quanto maior for o efeito contextual de um enunciado (isto é, quanto maior e mais inesperada for a alteração desencadeada por esse enunciado na mente do interlocutor), maior é a relevância desse enunciado. Por outro lado, quanto menor for o esforço necessário para um indivíduo processar a informação que lhe está a ser comunicada (ou seja, quanto mais fácil for interpretar e armazenar na sua mente os conteúdos que lhe estão a ser transmitidos), maior é a relevância desse enunciado. Deste modo, **um enunciado é tanto mais relevante quanto maior for o seu efeito contextual e quanto menor for o esforço cognitivo por ele exigido**. A relevância é, portanto, uma propriedade psicológica que se caracteriza pela sua natureza graduável.

A 11 de Setembro de 2001, a notícia de que dois aviões de passageiros embateram contra as torres gémeas do World Trade Center em Nova Iorque teve, nas sociedades ocidentais pelo menos, um elevadíssimo grau de relevância, porque o seu efeito contextual foi enorme, quer pelo carácter inesperado do acontecimento, quer pelas alterações suscitadas nas nossas ideias e crenças.

Mas a Teoria da Relevância, ao realçar a importância das inferências para a interpretação dos enunciados, sublinha outro ponto decisivo. Na comunicação verbal, há frequentemente um *gap*, um espaço não preenchido entre o que é dito e o que é intencionalmente comunicado pelo locutor (e interpretado pelo interlocutor). O raciocínio inferencial faz a ponte sobre esse espaço não preenchido, permitindo que a comunicação seja eficaz.

Ilustremos com um exemplo:

---

<sup>6</sup> O contexto situacional é definido pelos intervenientes no acto comunicativo (locutor, interlocutores e respectivos papéis sociais – “amigos”, “avó-neta”, “professor-aluno”, “médico-paciente”, etc.), assim como pelo tempo e pelo espaço em que se fala, pelo tema da conversa, etc.

<sup>7</sup> O contexto verbal é delimitado pelos enunciados que ocorreram antes de um determinado enunciado e por todos aqueles que se lhe seguirão.

*A – Vamos ao cinema logo à noite?*

*B – Tenho de estudar para o exame de amanhã.*

*A – Então combinamos ir num dia em que possas.*

B não respondeu directamente à pergunta de A; um exemplo de resposta directa seria “Não posso, porque tenho de estudar para o exame de amanhã”. Todavia, A conseguiu interpretar a recusa de B ao seu convite. Tal foi possível porque A procedeu a um raciocínio inferencial do tipo de “o tempo requerido para estudar para um exame no dia seguinte parece ser incompatível com as duas ou três horas necessárias para uma ida ao cinema; logo, ir ao cinema e estudar para esse exame são actividades inconciliáveis; deduzo, por isso, que B está a recusar o meu convite porque hoje necessita de tempo para estudar”.

Mas entre o que B literalmente respondeu e o que pretendeu comunicar (e A teve a capacidade de interpretar) há um espaço em branco que A preencheu recorrendo a mecanismos de natureza inferencial. De facto, compreender um enunciado envolve frequentemente construir e confirmar (ou infirmar) uma ou mais hipóteses acerca da intenção comunicativa do locutor.

Quando comunicamos verbalmente, estamos constantemente a realizar **inferências** deste tipo. Pense-se em pedidos indirectos veiculados por enunciados do tipo de *Tens lume?* (em que se solicita que o interlocutor nos permita acender o cigarro, e não que se limite a informar se tem isqueiro) ou de *Está calor aqui, não está?* (quando o objectivo do locutor não é apenas comentar a temperatura que se faz sentir, mas antes que se abra uma janela do compartimento em que se está ou que se ligue o aparelho de ar condicionado). Também recursos estilísticos como a metáfora e a ironia requerem necessariamente um raciocínio de tipo inferencial para serem adequadamente interpretados.

Repare-se como esta proposta se distancia de outras que atrás explicitámos – em especial dos modelos da Escola Processual – pelo papel determinante que nela é conferido ao receptor da mensagem (enquanto indivíduo que (re)constrói os conteúdos que o locutor pretende veicular), em contraste com o papel passivo que o mesmo elemento tem nas concepções de Shannon e Weaver e de Jakobson.

### **1.3. Comunicação não-verbal**

Quando falamos de comunicação não-verbal referimo-nos a todos os sinais que são não-verbais, isto é, aos sinais não-linguísticos. Esta definição inclui, por exemplo, os sinais do código da estrada, a sinalização por bandeiras nas praias, o código morse, a sinalização por fumo que era utilizada pelos índios da América do Norte, certas placas que indicam a existência de estabelecimentos comerciais (como as farmácias, geralmente assinaladas por um cruz verde), etc.

Nesta secção, todavia, tomaremos o conceito de comunicação não-verbal de uma forma mais restrita, pelo que abordaremos apenas os sinais atestados nos próprios sujeitos falantes e que são susceptíveis de ser interpretados: o volume de voz elevado que significa “irritação, ira”; o bocejo que significa “sonolência, desinteresse pelo que está a ser dito”; o acenar de cabeça que significa “sim”; etc.

Argyle (1972) listou dez tipos de sinais que podem ser interpretados nos falantes. A seguir, propomo-nos explicitá-los. Estas reflexões devem ser completadas com a leitura das páginas indicadas da obra de Fiske (1993: 95-99), nas quais se expõem importantes informações complementares.

#### **I. Contacto físico**

Tocar no interlocutor indicia que se trata de alguém com quem se tem uma relação de amizade ou de alguma familiaridade. Por outras palavras, a proximidade física decorre da proximidade da relação que os interlocutores mantêm.

Naturalmente, o local do corpo onde se toca (e o modo como se toca) durante a conversa também é relevante, porquanto é susceptível de sinalizar o tipo de relação (mais ou menos familiar ou íntima) que existe entre os falantes. Um toque na face parece indicar mais intimidade do que um toque no braço ou no ombro. Todavia, o modo como se toca (por exemplo, com mais ou menos ternura) pode ser igualmente revelador do tipo de relação. Além disso, é

preciso ter em consideração quem toca e a quem toca (por exemplo, se se trata de um homem ou de uma mulher, que idades têm, etc.).

Há importantes diferenças culturais entre os povos a este nível. Aparentemente, os povos do sul da Europa tocam-se mais enquanto falam do que os povos do norte da Europa.

## **II. Proximidade entre os falantes**

Também a distância a que nos colocamos do nosso interlocutor enquanto falamos pode ser interpretada e revelar algo acerca do tipo de relação (mais ou menos familiar) entre os indivíduos. Em princípio, quanto maior for o grau de intimidade que mantemos com a pessoa com quem falamos, mais fisicamente próximos estamos dessa pessoa, e vice-versa. Também a este nível há diferenças importantes entre pessoas de culturas distintas, diferenças essas que podem ser causadoras de mal entendidos e de perturbações na comunicação.

A **Proxémica** é a disciplina que se dedica ao estudo das distâncias entre os interlocutores e dos significados que essas distâncias podem ter.

## **III. Orientação**

O modo como dispomos o corpo relativamente ao nosso interlocutor, durante uma conversa, também pode ter um significado. O caso mais extremo parece ser o de virar as costas a um dos interlocutores quando se está a falar em grupo. Sinal de que não se está interessado em ouvir nem em falar com aquele interlocutor, esta atitude é frequentemente interpretada como um acto de má educação ou, pelo menos, de falta de polidez.

## **IV. Aparência**

O modo como usamos o cabelo e como nos vestimos é também significativo. Uma aparência *punk*, com cabelos em forma de crista e com vestuário predominantemente de cor preta, parece indicar valores de rejeição relativamente à sociedade moderna (de tipo ocidental) em que vivemos. Usar fato e gravata, ou roupa de uma marca prestigiada e cara, ou uma jóia sofisticada são formas de evidenciar (voluntariamente ou não) um determinado estatuto social.



## **V. Movimentos da cabeça**

Os movimentos mais comuns são o de acenar (afirmativamente, revelando concordância) ou de abanar a cabeça (negando ou discordando do que está a ser dito).

## **VI. Expressão facial**

Um maior grau de abertura dos olhos, acompanhado de um movimento das sobrancelhas, pode revelar surpresa ou medo, por exemplo. Juntamente com os olhos, também a boca pode revelar um conjunto de sentimentos, desde a alegria à tristeza e à decepção.

## **VII. Gestos**

Quando falamos, raramente estamos completamente imobilizados. O mais comum é mexermos-nos e gesticularmos com as mãos e os braços. Esses gestos podem ter os mais diversos significados: apontar uma direcção ou uma pessoa ou um edifício (com o braço estendido e o dedo indicador esticado); manifestar alegria por encontrar alguém (abrir os braços manifestando vontade de dar um abraço); acenar cumprimentando (com a mão aberta e levantada); etc.

Os gestos que acompanham e reforçam a comunicação verbal são estudados no âmbito da disciplina designada **Quínésica** (ou **Cínésica**).

## **VIII. Postura**

A postura diz respeito ao modo como nos apresentamos enquanto falamos com alguém: podemos apresentar-nos de um modo mais rígido ou tenso, ou de um modo mais relaxado ou descontraído. O grau de formalidade das situações (uma cerimónia religiosa é mais formal do que um encontro no café com os amigos; um discurso do comandante da unidade perante as tropas na formatura constitui uma situação mais formal do que um almoço em família) e o relacionamento (mais ou menos familiar) com os nossos interlocutores são dois factores que contribuem para determinar o tipo de postura que se tem.

## **IX. Movimento dos olhos e contacto visual**

É frequente “lermos” mensagens nos olhos do interlocutor. Daí a máxima segundo a qual *os olhos são o espelho da alma*.

O movimento dos olhos e o contacto visual não devem ser perspectivados como sinais isolados, mas analisados em conjunto com a expressão facial, de que os olhos são, possivelmente, os maiores responsáveis.

## **X. Aspectos não-verbais do discurso**

Vejamos de que modo três aspectos não-verbais do discurso – a velocidade de dicção, o sotaque e a (in)correção gramatical – são susceptíveis de ser interpretados.

Uma maior velocidade de dicção (ou seja, uma maior velocidade na articulação das palavras e das frases) pode indicar nervosismo ou excitação do locutor. Por outro lado, o sotaque é, frequentemente, revelador do local de origem do falante. Refira-se, finalmente, que a (in)correção gramatical atestada nos enunciados de quem fala pode indiciar tratar-se de uma pessoa com um grau de instrução elevado (ou baixo).

Estes aspectos da comunicação não-verbal raramente são interpretados de modo isolado. O contacto físico e os gestos, a proximidade entre o falantes e a orientação de um relativamente ao outro, a expressão facial e o movimento dos olhos/contacto visual constituem exemplos de tipos de sinais não-verbais que parecem funcionar em conjunto para evidenciar determinados significados.

## **Referências bibliográficas**

### **Tema 1 – Conceitos e modelos comunicacionais**

#### **a) Leitura obrigatória**

FISKE, John (1993), *Introdução ao estudo da comunicação* (trad.), Lisboa, Edições Asa, pp. 13-24, 55-82, 95-99.

#### **b) Leitura complementar**

SANTOS, Joana Vieira (2011), *Linguagem e comunicação*, Coimbra, Almedina, pp. 42-64.

#### **c) Obras citadas**

PEDRO, Emília Ribeiro (1996), “Interacção verbal”, in FARIA, Isabel Hub, *et alii*, *Introdução à linguística geral e portuguesa*, Lisboa, Caminho.

RODRIGUES, Adriano Duarte (1991), *Introdução à semiótica*, Lisboa, Editorial Presença.

---

**Tema 2 – Regras de comunicação**  
**As máximas conversacionais de Grice**

## **Objectivos**

No final deste tema, o estudante deverá estar apto a

- identificar as regras de comunicação inerentes às interacções verbais;
- definir as diferentes máximas conversacionais;
- reconhecer que o desrespeito pelas máximas conversacionais pode ter subjacente uma dada intenção comunicativa.

## Introdução

Todas as conversas são regidas por normas que os sujeitos falantes geralmente respeitam. Dito de outro modo, subjacente a qualquer diálogo ou conversa, há um conjunto de procedimentos e de comportamentos que cada falante segue, ainda que, na maior parte dos casos, de modo inconsciente. Por exemplo, quando falamos com alguém, esperamos que essa pessoa não minta, e que fale de uma forma clara (até em termos do volume de voz e da dicção), de modo a que possamos compreender o que ela tem para nos dizer.

Quando os falantes não seguem essas regras ou a comunicação não é tão eficaz, podendo mesmo falhar (isto é, o locutor não consegue fazer com que o seu interlocutor interprete adequadamente o que pretendia partilhar com ele), ou então fazem-no com uma dada intenção comunicativa (esperando que o interlocutor consiga inferir que essa derrogação das regras tem um objectivo comunicativo específico). Por outras palavras, às vezes acontece que o locutor desrespeita voluntariamente uma determinada máxima seja, e, mesmo assim, contribui de modo colaborativo para o desenrolar da conversa.

Paul Grice sugeriu, por isso, que há um Princípio da Cooperação que rege a comunicação verbal. Esse **Princípio da Cooperação** consiste no seguinte: «faz com que a tua contribuição para a conversação em que participas esteja de acordo, no momento em que ocorre, com o que é requerido pelo objectivo ou direcção dessa conversação»<sup>8</sup>.

Este Princípio da Cooperação é susceptível de ser explicitado nos seus diversos pontos constituintes – as **Máximas Conversacionais** de Grice: máxima da quantidade, máxima da qualidade, máxima da relação e máxima da maneira. Estas quatro máximas geralmente regulam o desenvolvimento de qualquer interacção verbal. Propomo-nos, a seguir, apresentá-las e ilustrá-las com exemplos.

---

<sup>8</sup> LIMA (2007: 59).

## 2.1. Máxima da quantidade

A máxima da quantidade pode ser explicitada nos seguintes aspectos:

**- faz com que a tua intervenção seja tão informativa quanto o que é esperado (dada a orientação e o objectivo da conversação);**

**- faz com que tua intervenção não seja mais informativa do que o que é esperado.**

Trata-se de uma máxima de informatividade, ou seja, de uma norma que diz respeito à quantidade de informação se espera que uma intervenção tenha para ser considerada adequada ao diálogo que está a decorrer.

Ilustremos com vários exemplos.

*A - Quantos filhos tem a Ana?*

*B - Dois.*

Se a Ana tem apenas dois filhos, então a contribuição de B é adequadamente informativa, porque é tão informativa quanto se espera que seja e não mais do que o que é requerido por A.

Imaginemos, contudo, que a Ana tem três filhos e que B sabe disso. Nesse caso, a intervenção de B é menos informativa do que é solicitado. Repare-se que B não está a mentir, porquanto é verdade que a Ana tem dois filhos (logo, não é a máxima da qualidade que está a ser interrogada). Todavia, em rigor, a Ana tem mais do que dois filhos. Por isso, este falante está a dar uma quantidade de informação menor do que a que é requerida pela pergunta de A.

Precisamente porque a máxima da quantidade geralmente subjaz às nossas conversas, se um sujeito falante pergunta a outro quantos filhos tem uma determinada pessoa, espera que a resposta explicita o número de *todos* os filhos que essa pessoa tem (ou seja, nem mais nem menos do que os que efectivamente tem).

Atente-se, agora num outro exemplo.

*A – Quanto tempo demoraste a fazer a viagem de carro entre Lisboa e Porto?*

*B – Demorei duas horas e meia.*

Numa banal conversa quotidiana, a resposta de B é adequadamente informativa (não dá mais nem menos informação do que, à partida, é requerido), mesmo que ele tenha demorado apenas duas horas e vinte e sete minutos ou que a viagem, em rigor, tenha excedido as duas horas e meia em três minutos e quarenta e cinco segundos. De facto, uma resposta como a seguinte

*B – Demorei duas horas, trinta e três minutos e quarenta e cinco segundos*

poderia ser considerada inadequada, de um preciosismo exagerado em termos de rigor, justamente porque B excedeu o grau de informatividade requerido.

Já no diálogo seguinte, a referência ao número de segundos parece ser justificada.

*A – Quanto tempo demorou o vencedor da prova de ciclismo Lisboa-Porto a fazer o percurso?*

*B – Sete horas, quinze minutos e trinta e sete segundos.*

Noutras situações, a referência aos décimos de segundo (e até aos centésimos e aos milésimos) pode ser pertinente, isto é, adequadamente informativa. Pense-se, por exemplo, em corridas de atletismo (de cem ou duzentos metros) e de automobilismo (provas de fórmula 1 ou de rally).

Retomemos o primeiro exemplo, agora com uma resposta em que B dá mais informações do que as que são solicitadas por A:

*A – Quantos filhos tem a Ana?*

*B – Dois. O mais velho tem dez anos, é loiro de olhos azuis, estuda no 6.º ano e tem óptimas notas a Português, Matemática, História e Inglês. A mais*



*nova tem cinco anos, é morena, tem olhos castanhos, anda na pré-primária e adora a sua professora.*

Possivelmente, A até poderia estar interessado em ter conhecimento de todas as informações que B lhe fornece. Mas a resposta de B à pergunta de A inclui uma quantidade de informação que claramente excede a que é solicitada na questão que, naquele momento, coloca. Esta é uma situação comum nas conversas do quotidiano, podendo desembocar na falta de interesse de A relativamente ao que B lhe está a dizer, precisamente porque comunica um excesso de informações que A não solicitou.

Exemplificámos esta máxima quer com enunciados adequadamente informativos, quer com enunciados que contêm ou menos ou mais informação do que a que é requerida. Vejamos agora um caso em que a quantidade de informação é menor do que a que é solicitada, mas em que essa atitude de derrogação da máxima da quantidade reflecte um determinado objectivo comunicativo.

*A – Morreram milhares de soldados portugueses na Guerra de África.*

*B – Guerra é guerra.*

A intervenção de B constitui uma tautologia, ou seja, um enunciado em que, literalmente, não se acrescenta qualquer informação à que já se sabe (*um homem é um homem* constitui outro exemplo de enunciado tautológico). Deste modo trata-se, aparentemente, de um enunciado que não respeita a máxima da quantidade.

Todavia, a contribuição de B não é, neste contexto, despropositada do ponto de vista da quantidade de informação que acrescenta à conversa; dela, pode inferir-se um comentário informativo, do tipo de “numa guerra é normal haver muitos mortos”. E este comentário é comunicativamente pertinente, acrescentando a opinião de um dos falantes relativamente ao que o outro acabou de dizer.

Mas como é que A interpreta o enunciado de B desta maneira? Recorrendo a um raciocínio de tipo inferencial. Primeiro, A tem de reconhecer que B continua a respeitar o princípio da cooperação, isto é, que se mantém

empenhado em colaborar no acto comunicativo, contribuindo para o seu desenvolvimento e evolução em termos de nova informação que é acrescentada. A seguir, baseado na assunção de que B pretendeu comunicar algo mais do que o que literalmente disse, coloca e testa hipóteses sobre o que B quis comunicar, acabando por seleccionar uma que lhe pareça ser a mais plausível.

E assim, um enunciado tautológico pode, em determinadas circunstâncias, constituir uma intervenção adequadamente informativa para a conversa. Ou seja, o acto de derrogar uma máxima conversacional tem subjacente, por vezes, uma dada intenção comunicativa, que o interlocutor terá de procurar, mediante um raciocínio de tipo inferencial.

## 2.2. Máxima da qualidade

A máxima da qualidade (***faz com que a tua intervenção seja verdadeira***) pode ser explicitada nos dois pontos seguintes:

- **não afirmes aquilo que pensas ser falso;**
- **não afirmes uma coisa para a qual não tenhas provas.**

Trata-se de uma máxima de sinceridade, enquanto atitude que esperamos da parte dos nossos interlocutores.

A mentira constitui, por isso, um exemplo de desrespeito pela máxima da qualidade, porquanto o locutor assere algo que sabe ser falso ou não corresponder à realidade objectiva e factual. Também o boato ou o rumor são exemplos de desobediência a esta máxima, na medida em que o locutor afirma algo cuja veracidade ou conformidade com a realidade dos factos não pode comprovar.

Tal como observámos a propósito da máxima da quantidade, também a desobediência à máxima da qualidade pode ter motivações comunicativas, isto é, pode ter subjacente uma determinada intenção do locutor que torne pertinente o desrespeito por essa máxima. Vejamos um exemplo.

*A – Só vou estudar uma tarde para o exame de Matemática.*

*B – Fazes bem!*

Numa situação em que A e B sabem que o exame de Matemática é de elevada complexidade e de difícil resolução, o enunciado de B é irónico, na medida em que o que comunica não só não corresponde literalmente ao que é dito, como B pretende comunicar precisamente o inverso do que o seu enunciado exprime (isto é, que A “não faz bem” em dedicar tão pouco tempo ao estudo daquela disciplina). B desrespeita, portanto, a máxima da qualidade, pois assere algo em que não acredita.

Porque é que A conclui que B está a ser irónico? Porque ambos partilham alguns conhecimentos de base: que aquela disciplina de Matemática se caracteriza por um elevado grau de dificuldade e de complexidade, e que, em

princípio, para um exame se deve estudar mais tempo do que uma única tarde (tratando-se de uma disciplina com grau de dificuldade acrescido, mais força ganha esta ideia). Dados estes conhecimentos que os interlocutores partilham, A infere que B não pode estar a ser sincero no que literalmente diz, mas, por acreditar que ele continua a respeitar o princípio da cooperação, coloca outras hipóteses de interpretação daquele enunciado.

A única possibilidade interpretativa que parece ser consentânea com os conhecimentos de base de ambos os interlocutores é aquela em que o enunciado de B é perspectivado como irónico. E, com essa ironia, B pretende instar A a dedicar mais tempo ao estudo. É essa a intenção comunicativa de B subjacente ao desrespeito que manifesta pela máxima da qualidade.

A ironia (em particular, quando se traduz em comunicar o inverso do que literalmente se diz) constitui um caso de desrespeito pela máxima da qualidade, geralmente com uma dada intenção comunicativa subjacente.

### 2.3. Máxima da relação

A máxima da relação é a seguinte:

**- sê relevante.**

Trata-se de uma máxima de pertinência, isto é, que diz respeito à adequação das informações veiculadas ao tema da conversa.

Nas conversas que desenvolvemos no dia-a-dia, geralmente procuramos fazer com que as nossas contribuições sejam relevantes. Os interlocutores, alternadamente, acrescentam mais informações sobre o tema que está a ser motivo de conversa (e não sobre outro tema qualquer); na resposta a uma pergunta, o interlocutor tem como objectivo fornecer a informação que foi solicitada (e não uma outra que nada tem a ver com a pergunta que foi colocada), etc. Caso isso não aconteça sistematicamente, um dos locutores poderá acabar por se desinteressar pelo que o outro lhe diz.

Todavia, à semelhança do que vimos a propósito das máximas da quantidade e da qualidade, há casos em que o desrespeito pela máxima da relação tem uma determinada intenção comunicativa que o locutor espera que o seu interlocutor acabe por inferir.

Vejamos o seguinte diálogo, inserido numa situação em que A e B conversam, e em que o Francisco se aproxima por trás de A (sem que este se aperceba, portanto):

*A – A mulher do Francisco é uma víbora!*

*B – Viste o jogo da selecção ontem? Os nossos jogaram muito bem!*

Os enunciados de B não constituem uma sequência que venha a propósito do tema que está a ser tratado. Logo, a máxima da relação foi, neste caso, desrespeitada. Mas B fá-lo intencionalmente.

O falante A, desde que assuma que B continua a respeitar o princípio da cooperação, pode inferir do que B disse que, por qualquer motivo, B pretendeu mudar de assunto (precisamente para que o Francisco não ouvisse o que A estava a dizer sobre a sua mulher, e não se criasse entre os dois uma situação

desagradável). É esse o objectivo comunicativo que subjaz à derrogação desta máxima por parte de B.

Vejamos um outro caso, em que o enunciado de A constitui a avaliação de um candidato feita por um membro do júri encarregado de contratar um novo director-comercial para uma editora:

*A – O Luís tem bom gosto para gravatas e percebe imenso de futebol.*

Numa situação destas, o enunciado de A desobedece à máxima da relação, uma vez que parece não acrescentar nada de importante para o caso em questão; é, por isso, um enunciado não relevante. Mas o desrespeito por esta máxima pode ter uma intenção subjacente. As qualidades que este membro do júri encontra no Luís são apenas o seu bom gosto para gravatas e saber discutir futebol. Ora, é ponto assente que essas características não são as mais importantes para se ser um bom director-comercial (este é um conhecimento de base supostamente partilhado). Então A deve querer que os seus interlocutores infiram que ele pensa que o Luís não é um bom candidato a ocupar aquele lugar.

E assim, com base num raciocínio inferencial deste tipo, fica comprovado que o enunciado de A tem relevância, na medida em que, através dele, A dá a sua opinião (fundamentada pela explicitação de características que não são importantes para o cargo em questão), opinião que pode ser traduzida por “o Luís não tem perfil para ocupar o cargo de director-comercial”.

## 2.4. Máxima do modo (ou máxima da maneira)

A máxima do modo (**sê claro**) diz respeito à maneira como o locutor deve enunciar o que pretende comunicar, e pode ser dividida nos seguintes pontos:

- evita a falta de clareza na expressão
- evita ser ambíguo;
- sê breve (evitando ser prolixo);
- sê ordenado.

Trata-se de uma máxima de clareza, de boas maneiras, de deferência para com o interlocutor; boas maneiras e deferência no sentido em que quanto mais claro, ordenado, breve e não ambíguo for a contribuição de um locutor, mais fácil será para o interlocutor interpretá-la.

Uma situação comum consiste no facto de um locutor ser muito prolixo, apresentar contribuições de grande extensão, não conseguindo ser conciso e dizendo pouco por muitas palavras. Como consequência, pode acontecer que o interlocutor se desinteresse da conversa.

O *sketch* humorístico “O homem a quem parece que aconteceu não sei quê”, do grupo Gato Fedorento, parodia uma situação em que o locutor fala muito e comunica pouco, desobedecendo às máximas da relação (porque o que diz não é relevante) e do modo (porque é muito prolixo); veja-se este *sketch*, por exemplo, em [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

Já quando um locutor produz um discurso desordenado, incoerente, em que não é perceptível a relação entre o que diz antes e o que diz a seguir, dificulta a tarefa de o interlocutor interpretar adequadamente o que pretende comunicar. Também os enunciados ambíguos, que permitem duas ou mais interpretações, são susceptíveis de causar dificuldades de interpretação ao interlocutor.

Em certas situações, a falta de clareza na expressão pode ter uma determinada motivação. Veja-se o seguinte diálogo, em que B torna o seu enunciado pouco claro para que os filhos, presentes na situação de comunicação, não entendam o que está a dizer a A:

*A – Paramos na próxima área de serviço para lancharmos?*

*B – Sim, mas já sabes: c-h-o-c-o-l-a-t-e não! (a palavra chocolate é soletrada)*

O enunciado pouco claro de B é determinado pela intenção de comunicar apenas a A que as crianças não deverão comer chocolate ao lanche. Soletrar a palavra (dizê-la de forma menos clara) dificulta a sua compreensão por parte dos filhos. Desobedecer à máxima do modo foi, também neste caso, um acto voluntário justificado por uma intenção comunicativa específica.

Dar as informações requeridas na quantidade certa (nem mais, nem menos); dar informações que não sejam falsas; dar informações que se adequem ao que está a ser dito e de uma forma que seja clara e compreensível para o interlocutor: eis, no essencial, algumas regras de comunicação que inconscientemente seguimos na maioria das nossas conversas e que Grice explicitou sob a forma de máximas conversacionais. Estas máximas constituem princípios gerais da comunicação que, geralmente, presidem a qualquer interacção verbal.



## **Referências bibliográficas**

### **Tema 2 – Regras de comunicação**

#### **a) Leitura obrigatória**

LIMA, José Pinto de (2007), *Pragmática*, Lisboa, Caminho, pp. 51-65.

#### **b) Leitura complementar**

SANTOS, Joana Vieira (2011), *Linguagem e comunicação*, Coimbra, Almedina, pp. 24-29.

---

### **Tema 3 – Orientações para a escrita de textos sobre temas de desenvolvimento**

## **Objectivos**

No final deste tema, o estudante deverá estar apto a

- distinguir textos argumentativos, textos narrativos e textos descritivos;
- identificar diferentes partes (introdução, desenvolvimento e conclusão)

num texto sobre um tema de desenvolvimento;

- redigir de modo adequado cada uma dessas três partes do texto, tendo em conta a sua estrutura interna e as suas funções;

- formular a problemática e o plano de um texto deste tipo;

- apresentar uma argumentação consistente num texto sobre um tema de desenvolvimento;

- interligar as ideias de modo adequado num texto deste tipo;

- escrever textos que se caracterizem por um estilo claro, preciso e legível.

## Introdução

Com este tema, propomo-nos reflectir sobre questões que dizem respeito à concepção, organização e redacção de textos extensos, nomeadamente textos cujas componentes preponderantes são de natureza argumentativa e expositiva (e não de tipo narrativo ou descritivo, por exemplo).

O texto que incide sobre um tema de desenvolvimento (que também podemos designar por composição, texto argumentativo ou dissertação sobre cultura geral<sup>9</sup>) pode ser enriquecido e, conseqüentemente, mais eficaz, se o autor tiver em consideração e seguir alguns procedimentos. Dado que outra bibliografia de leitura obrigatória aprofunda as questões relevantes e as exemplifica abundantemente, neste manual, apresentaremos uma reflexão abreviada e uma sistematização orientada por propósitos de natureza pedagógica sobre os principais procedimentos envolvidos na redacção de um texto desenvolvido.

---

<sup>9</sup> Recorde-se que o título original da obra de leitura obrigatória *Como redigir um tema de desenvolvimento* é justamente *La dissertation de culture générale*.

### 3.1. O tema de desenvolvimento: definição e caracterização

O **tema de desenvolvimento** (ou **composição/dissertação sobre um tema de cultura geral**) consiste num texto escrito no qual se apresenta um conjunto de reflexões acerca de um tema, que pode ser livre ou proposto. Essas reflexões são preferencialmente dispostas de forma organizada, como se de um percurso se tratasse: desde a apresentação do tema e a explicitação das múltiplas questões envolvidas, passando pela argumentação que justifica a adopção de certas ideias em detrimento de outras, até à conclusão que remata o assunto, reenquadrando-o sob uma nova perspectiva, em princípio mais rica em comparação com aquela com que se iniciou a reflexão.

Trata-se, por isso, de um texto de natureza predominantemente argumentativa (e expositiva), e não de um texto eminentemente narrativo ou descritivo. Justifica-se distinguir, por isso, ainda que de modo abreviado, estes três tipos de textos.

Os textos narrativos, descritivos e argumentativos opõem-se com base em propriedades que decorrem, antes de mais, da intenção comunicativa inicial do locutor. Se o locutor pretende contar uma sequência de eventos que se desenrolam no tempo e nos quais estão envolvidas uma ou mais pessoas, animais ou entidades, produzirá um texto narrativo. Se a sua intenção é representar, perante o seu interlocutor, uma pessoa, um objecto, uma obra de arte, um edifício, um animal, etc., produzirá um texto descritivo. Se o seu objectivo consiste em reflectir sobre um determinado tema, persuadindo o seu interlocutor pela argumentação apresentada, produzirá um texto argumentativo.

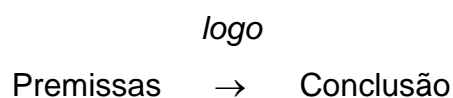
A intenção comunicativa inicial do locutor reflecte-se no tipo de organização dos conteúdos que o texto por ele produzido evidenciará. São algumas destas propriedades que se inscrevem no nível da organização textual que a seguir enumeramos.

O texto narrativo caracteriza-se por apresentar uma intriga composta por múltiplos eventos protagonizados por uma ou várias personagens. Estes eventos sucedem-se no tempo e estão necessariamente relacionados entre si. Não se trata, portanto, de acontecimentos que nada têm que ver uns com os

outros, mas que frequentemente manifestam relações de causalidade. No final da narrativa, e devido ao facto de terem vivido e experienciado aqueles eventos, as personagens estão diferentes, dado que evoluíram em relação ao que eram no início da intriga. Deste modo, ao longo de um texto narrativo testemunhamos as alterações que eles sofrem, num movimento que tem como ponto de partida a situação inicial da intriga e como ponto culminante a situação final. Implícita ou explicitamente, um texto narrativo integra também uma avaliação ou ensinamento ou lição de moral (ou podemos nele inferi-la, ainda que o seu autor não tenha tido essa intenção).

O texto descritivo representa, no seu todo e nas suas partes, uma pessoa (ou grupo de pessoas), um objecto, um edifício, uma obra de arte, um animal, uma localidade, etc. O seu autor selecciona uma determinada entidade e procede basicamente a duas operações: caracteriza-a globalmente e divide-a nos seus elementos constituintes. Cada uma das partes do objecto descrito pode, por sua vez, ser caracterizada e fragmentada em partes de menor dimensão: no caso da descrição física de uma pessoa, por exemplo, o rosto e as mãos podem ser subdivididos em partes menores (como os olhos, o nariz, os dedos, as unhas, etc.).

O texto argumentativo consiste basicamente na apresentação de um conjunto de dados (ou premissas) que, segundo a perspectiva do autor, apoiam e tornam inevitável que se chegue a uma determinada conclusão. A esquematização seguinte representa esse movimento de modo abreviado:



Subjaz ao texto argumentativo uma intenção de convencer ou persuadir o(s) interlocutor(es). Desse modo, o autor muitas vezes apresenta contra-argumentos (antecipando os argumentos que o interlocutor pode contrapor) e refuta-os, demonstrando que não são suficientemente válidos para pôr em causa a conclusão proposta.

Neste tipo de textos, é decisivo tomar em consideração o(s) interlocutor(es), na medida em que a argumentação de que o autor se serve deve adequar-se ao público-alvo. Um político, por exemplo, não argumenta do

mesmo modo perante um jovem e perante um idoso, ou perante um grupo de professores e perante um grupo de empresários, ou ainda perante um jornalista e perante um outro político. Dadas as especificidades de cada auditório particular, o locutor deve adequar as suas estratégias argumentativas (a nível das ideias propostas e da linguagem usada, por exemplo) em função do seu interlocutor, com o objectivo de produzir o efeito desejado: a adesão de um público específico a uma dada tese. Um texto argumentativo é, por isso, necessariamente condicionado pela situação em que emerge, estando dependente do(s) interlocutor(es), do tempo e do local em que surge, do tema que é objecto da argumentação, etc.

Esta caracterização breve de três tipos de textos não deve esconder a seguinte ideia: os textos são *predominantemente* narrativos, descritivos ou argumentativos, e não *exclusivamente* narrativos, descritivos ou argumentativos. Num texto narrativo, há também descrição, diálogo e argumentação. Num texto argumentativo, pode, igualmente, haver momentos de descrição e de narração. São escassos os exemplos de textos que são unicamente narrativos ou descritivos ou argumentativos.

Ter presente estas distinções previamente ao acto de escrever um texto é importante, uma vez que, como vimos, a cada tipo de texto são inerentes funções diversas, caracterizando-se, deste modo, por um conjunto de propriedades distintas, a nível da organização textual e até dos elementos linguísticos mais recorrentemente utilizados.

A título de exemplo, refira-se que, nos textos narrativos, os adverbiais temporais – como *amanhã, no dia anterior, depois, antes disso*, etc., que servem para localizar e ordenar no tempo cronológico os eventos narrados – desempenham um papel relevante, enquanto no texto argumentativo são os conectores de causa e de consequência – como *porque, por isso, consequentemente, tendo em conta que, em função de*, etc. – que assumem um papel decisivo.

Uma composição sobre cultura geral (ou seja, um tema de desenvolvimento) é um texto predominantemente argumentativo. Nele o seu autor expõe e reflecte sobre um conjunto de ideias, com a finalidade de atingir uma ou mais conclusões, assim como de convencer o seu público-alvo da pertinência dessas ideias e dessas conclusões. Não significa isto que o texto

não contenha momentos de descrição e de narração. A narração de uma história, por exemplo, serve frequentemente de argumento favorável a uma conclusão. Mas uma composição deste tipo evidencia geralmente um movimento que se inicia na indicação do tema, na apresentação de argumentos (a favor e contra uma ideia) e na explicitação de uma conclusão.

Saliente-se, ainda, que uma composição deste tipo é simultaneamente uma expressão da subjectividade (a nível das ideias defendidas e da sua organização no texto) e um esforço do locutor para atingir a objectividade (ou seja, um esforço de estar de acordo com a realidade em que o tema se insere, mas também de argumentar de tal modo que seja impossível o interlocutor não aderir às teses defendidas).

Uma vez que nestas composições são evidenciadas capacidades de expressão pessoal, de organização do pensamento, de análise e de síntese das ideias mais relevantes para o tema em questão, é pertinente recordar que Gourmelin e Guedon (1993: 6) defendem o seguinte:

«O tema de desenvolvimento permite manifestar a clareza de pensamento e, ao mesmo tempo, a riqueza dos conteúdos de uma cultura pessoal. A clareza de pensamento não é um dado, mas sim uma conquista. Exprime-se por meio de uma linguagem firme e precisa. A riqueza dos conteúdos não resulta de um “empilhamento”, de uma adição, mas sim de uma assimilação activa.»

Esta assimilação activa, que desemboca na clareza de pensamento, consiste, não em simplesmente acumular ideias, mas em “arrumá-las” adequadamente. A arrumação/ordenação deve dar-se tendo em consideração, entre outros factores, o tema tratado no texto, o objectivo com que ele é redigido e o seu público-alvo. Além disso, a ordenação deverá ser funcional, isto é, deverá apresentar ideias e argumentos de tal forma que eles possam ser relacionados, quando for pertinente, com outras ideias e outros argumentos de outros temas distintos.

Nas secções seguintes, vamos reflectir sobre processos e mecanismos que possibilitam redigir um texto que evidencie, entre outras propriedades relevantes, clareza de pensamento e uma estruturação adequada das ideias.



### 3.2. Partes do texto escrito e etapas da sua concepção

Nesta secção, incidiremos a atenção nas partes constitutivas de uma composição sobre um tema de desenvolvimento (a introdução, o desenvolvimento e a conclusão), nas etapas que servem para preparar a organização e distribuição das ideias no texto (a problemática e o plano), assim como na selecção das ideias e na transição entre elas (a argumentação e a transição entre ideias).

#### 3.2.1. A introdução, o desenvolvimento e a conclusão

Uma composição de tipo argumentativo, como o tema de desenvolvimento, é geralmente composta por três partes (**introdução**, **desenvolvimento** e **conclusão**), cada uma delas dotada de organização própria e desempenhando uma determinada função.

A **introdução** ocorre no início do texto e serve para contextualizar e enquadrar o tema sobre o qual se vai reflectir, para enunciar a problemática e para dar pistas sobre como será estruturado o texto.

Os processos de contextualização e de enquadramento do tema consistem em localizá-lo no tempo, no espaço e na sociedade em que ele se insere. Simultaneamente, definem a dimensão e os limites do tema, assim como os diversos aspectos que ele implica e sobre os quais é pertinente reflectir.

Enunciar a problemática equivale a estabelecer uma relação entre os vários aspectos que é importante desenvolver acerca do tema em questão.

Por fim, a introdução serve, também, para apresentar um plano de texto, o que equivale a dizer que, nela, deve ser indicado um esboço do percurso que se vai propor. Este esboço anuncia a distribuição das ideias ao longo do texto, segundo uma ordenação consistente e que faça sentido para quem escreve e para quem lê.

Ilustremos estas ideias com um exemplo. Suponhamos que o tema a tratar numa composição desenvolvida é *O ensino da música e o*

*desenvolvimento cognitivo das crianças*. Listemos alguns dos aspectos sobre os quais pode ser relevante reflectir num texto subordinado a este tema:

- a associação entre o ensino-aprendizagem da música às crianças a partir dos 3 anos de idade (correspondente à antiga escola pré-primária) e o seu maior desenvolvimento intelectual;
- a importância de integrar o ensino da música nesse nível de ensino;
- a falta de professores habilitados para assegurar o ensino da disciplina a todas as crianças do ensino pré-escolar e a necessidade de formar mais profissionais habilitados;
- o investimento do estado na formação desses professores;
- as vantagens e as desvantagens da aplicação desse investimento na formação de professores e não noutras áreas (como a saúde ou as obras públicas, por exemplo).

Estes aspectos estão já ordenados de modo a poderem configurar um percurso subjacente à apresentação e encadeamento das ideias ao longo do texto.

Partamos agora do princípio de que, como conclusão, pensamos que o investimento na formação de professores de música vale a pena ser feito, porquanto as vantagens a nível do desenvolvimento intelectual das crianças superam as desvantagens de não ser possível aplicar esses fundos noutras áreas.

Com estes pontos em mente, poderemos enquadrar o tema a ser tratado, relacionar os aspectos listados e esboçar o percurso que nos propomos seguir, numa introdução como a que se segue:

*O ensino da música está intimamente associado a um maior desenvolvimento intelectual das crianças, sobretudo se for iniciado em idade pré-escolar. É importante, por isso, integrar o ensino da disciplina nos curricula desse nível de ensino em Portugal. Há, todavia, falta de professores em número suficiente para assegurar o ensino da música a todas as crianças nessa faixa etária. Cabe ao estado decidir se deve investir na formação de*

*profissionais habilitados, de modo a que o ensino da música seja universal nesse nível. As vantagens de apostar na educação das crianças (a começar por mais elevados índices de sucesso escolar) superam claramente as eventuais desvantagens (como a não disponibilização desses fundos em áreas como a saúde ou as obras públicas).*

Desta possível introdução a um texto cujo título é *O ensino da música e o desenvolvimento cognitivo das crianças*, salientamos as seguintes características:

- ela integra todos os aspectos previamente enumerados e que nos pareceram ser alguns dos mais relevantes a desenvolver ao longo do texto;
- esses aspectos foram relacionados entre si<sup>10</sup>;
- o tema é contextualizado em termos de tempo e espaço (geográfico mas também sociocultural): trata-se de uma questão que diz respeito à sociedade portuguesa, nomeadamente ao sistema de ensino, nos dias de hoje;
- são definidos os principais pontos a ter em consideração numa reflexão sobre o assunto;
- a ordenação das ideias na introdução revela um percurso que será seguido ao longo do texto.

O plano ou percurso esboçado na introdução pode ser explicitado nos passos seguintes:

- é consensual a importância do ensino da música a crianças do ensino pré-escolar, por razões que dizem respeito ao seu desenvolvimento intelectual;
- decorre dessa ideia a necessidade de integrar esta disciplina nos *curricula* desse nível de ensino;
- não havendo professores suficientes para o assegurar, o estado deve investir na formação de mais professores dessa área;
- são apresentados argumentos a favor e contra essa decisão;

---

<sup>10</sup> Ver secção 3.2.2. **A problemática e o plano.**

- na conclusão, defende-se a tese de que os argumentos a favor são mais válidos do que os contra-argumentos.

Este plano é indicado no início do texto, pelo que o seu leitor, apenas pela leitura da introdução, pode gerar um conjunto de expectativas que passam pela ordem de apresentação das ideias, até à conclusão que o autor do texto se prepara para defender<sup>11</sup>.

O **desenvolvimento** é a parte da composição em que se explicita, de modo aprofundado, as ideias e os argumentos sobre os quais se pretende reflectir no texto, devidamente interligados. Tendo sido apresentada, na introdução, uma ordenação correcta dos conteúdos (ou seja, uma proposta de plano), fica facilitada a redacção do desenvolvimento, uma vez que se espera que este respeite aquela estruturação.

Dado que o desenvolvimento constitui geralmente a parte mais extensa do texto, as ideias e os argumentos nele apresentados terão de ser debatidos de modo detalhado. Entre os pontos relevantes que é necessário ter em conta ao longo da redacção do desenvolvimento contam-se os seguintes:

- deve-se estabelecer ligações adequadas entre as ideias elencadas (não esquecer, todavia, que, na introdução, quando se ordena a apresentação dos conteúdos sobre os quais vai reflectir, deve-se ter já este aspecto em atenção: a distribuição e sucessão das diferentes ideias a expor deve reflectir uma ordem coerente e aceitável);

- a ordenação dos conteúdos explicitados no texto pode ser de natureza lógica (reflectindo uma organização encadeada das ideias, como se cada uma constituísse um degrau nas escadas que se está a subir) ou cronológica (reflectindo a sucessão no tempo);

- é importante salientar as palavras-chave e os argumentos mais importantes, conferindo-lhes um lugar central, um destaque particular.

Recordemos a introdução que propusemos acerca do tema *O ensino da música e o desenvolvimento cognitivo das crianças*, e indiquemos os pontos

---

<sup>11</sup> Ver secção 3.2.2. A problemática e o plano.

que poderiam ser aprofundados no desenvolvimento que se deve seguir a essa introdução:

- comprovar a associação entre o ensino da música a crianças em idade pré-escolar e o seu maior desenvolvimento cognitivo (por exemplo, aludindo a estudos científicos sobre o assunto);
- relacionar essa evidência com a necessidade de alargar o ensino da disciplina ao ensino pré-escolar;
- contrapor o argumento segundo o qual não há professores em número suficiente para generalizar o ensino da música a todas as escolas daquele nível de ensino;
- apresentar como proposta de solução a formação de professores de música como um investimento a cargo do estado;
- indicar argumentos a favor e contra essa proposta;
- concluir que os argumentos a favor são mais fortes do que os argumentos contra a proposta apresentada.

Deste modo, no desenvolvimento são aprofundados todos os aspectos já previstos na introdução. Além disso, a ordenação escolhida favorece as transições entre as ideias e os argumentos, revelando um percurso em que não há saltos entre os conteúdos tratados<sup>12</sup>.

A **conclusão** ocorre no final do texto e serve para recapitular brevemente os aspectos mais importantes que foram explicitados, para confirmar que a resposta que se propõe é a mais adequada ao assunto tratado, e para recontextualizar a questão inicial à luz das reflexões apresentadas.

A recapitulação dos pontos mais relevantes que foram sendo indicados ao longo do texto consiste em assinalar as ideias centrais, de modo a indicar o percurso efectuado em termos de conteúdo (desde a contextualização do tema à resposta/solução apresentada, passando pelos argumentos mais decisivos).

Na sequência da recapitulação, deve ficar claro que a resposta à questão que foi lançada é a mais adequada, dado o movimento argumentativo

---

<sup>12</sup> Ver secção 3.2.3. A argumentação e a transição entre ideias.

explicitado (tendo esse movimento integrado os argumentos mais pertinentes e mais convincentes).

A recontextualização do tema inicial decorre de a reflexão que se produziu ao longo do texto permitir observá-lo agora de um modo mais completo, sob novas perspectivas, devidamente contextualizado e enquadrado, com os limites bem demarcados e os principais aspectos correctamente explicitados.

A partir do tema anteriormente proposto (*O ensino da música e o desenvolvimento cognitivo das crianças*) e da introdução atrás redigida, apresentamos, agora, uma conclusão possível:

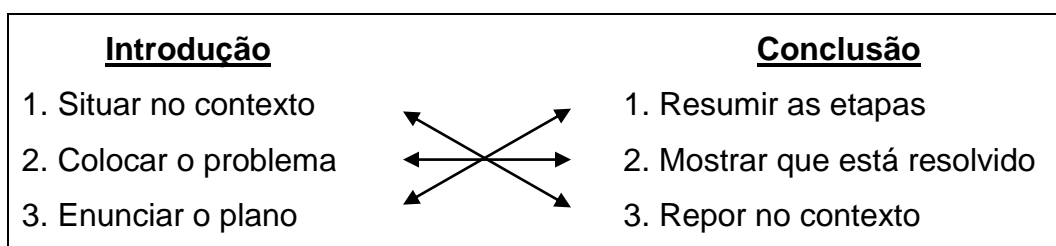
*Ao longo da nossa reflexão, partimos de um princípio consensual, segundo o qual o ensino da música é importante para o desenvolvimento cognitivo das crianças em idade pré-escolar. Argumentámos que, em função disso, o estado deveria investir em formar profissionais qualificados para assegurarem o ensino universal da música no sistema de educativo português desde o nível pré-escolar, e que esse investimento é decisivo para a sociedade portuguesa. Resta esperar que, com base nos estudos fundamentados actualmente disponíveis, a decisão política, a ser tomada nos próximos tempos, seja a mais acertada para o nosso futuro e o das nossas crianças.*

Nesta conclusão:

- são resumidas as etapas principais do percurso seguido ao longo do texto, em termos das ideias explicitadas;
- é reforçada a ideia de que o movimento argumentativo que subjaz ao texto desembocou numa conclusão validada pelos argumentos e pelos contra-argumentos apresentados;
- reenquadra-se o tema tratado, remetendo-o para a actualidade política nacional.

«Uma conclusão é feita para fechar o trabalho, valorizá-lo e remeter o problema em causa para o seu devido lugar»<sup>13</sup>. É possível estabelecer um paralelismo entre as funções desempenhadas pelas fases da introdução e da conclusão. De facto, estas duas fases complementam-se e implicam-se mutuamente em termos de estrutura textual.

Reproduzimos, a seguir, o esquema proposto por Gourmelin e Guedon (1993: 114) para evidenciar como a fase da conclusão retoma e remata os pontos focados na introdução:



Um texto que se apresente estruturado nestas três fases (introdução, desenvolvimento e conclusão), e em que cada uma delas preencha as funções que lhes são inerentes, revelará uma grande consistência e facilitará o processo de leitura/interpretação do seu interlocutor, uma vez que o percurso é anunciado no início e é integralmente cumprido.

Uma estruturação deste tipo revela, igualmente, que o seu autor tem a capacidade de analisar, sintetizar e ordenar as ideias de modo claro e correcto, facto que não é de menosprezar quando se trata de um texto argumentativo, o qual, como vimos, tem como objectivo convencer ou persuadir o(s) interlocutor(es). O facto de o público-alvo gerar uma imagem positiva acerca do locutor pode ser um contributo decisivo para se deixar persuadir.

### 3.2.2. A problemática e o plano

Formular a **problemática** de uma composição é uma etapa decisiva na sua concepção. Esta etapa consiste basicamente em destacar os aspectos mais importantes a tratar ao longo do texto e em relacioná-los entre si.

<sup>13</sup> Gourmelin e Guedon (1993: 114).

A problemática e o plano inserem-se na parte do texto relativa à introdução. Se um texto estiver claramente organizado, deverá ser fácil para o leitor delimitar a introdução do desenvolvimento e este da conclusão. Já a definição de fronteiras, dentro da introdução, entre a problemática e o plano é algo mais complexo, porque essas fronteiras são, frequentemente, difusas: a problemática e o plano podem ser perspectivados como as duas faces de uma mesma moeda ou como as duas páginas de um folha de papel.

Quando, a propósito da introdução, dissemos que nela se deveria definir a dimensão e os limites do tema, relacionando os aspectos mais relevantes que ele suscita, estávamos precisamente a antecipar que essa parte do texto integra a formulação da problemática.

Retomemos o tema a partir do qual apresentámos propostas de introdução e de conclusão (*O ensino da música e o desenvolvimento cognitivo das crianças*), e vejamos como na nossa proposta de introdução se teve em consideração a formulação da problemática:

- foram listados os principais aspectos a desenvolver ao longo do texto (associação entre ensino da música a crianças em idade pré-escolar e o seu desenvolvimento intelectual; necessidade de integrar e universalizar esta disciplina no ensino pré-escolar; falta de professores qualificados para o efeito e pertinência de se investir nessa formação; argumentos a favor e contra esse investimento);
- esses aspectos foram relacionados entre si de modo a constituírem um todo coerente (ou seja, em que nenhuma ideia está a mais ou deslocada).

Também o **plano** é uma etapa da concepção de uma composição sobre um tema de desenvolvimento. O plano deve ser explicitado na parte do texto relativa à introdução. Consiste esta etapa na apresentação de um percurso que o autor do texto se propõe seguir, percurso esse que é marcado por determinadas ideias relacionadas entre si que desembocam numa dada conclusão.

Segundo o ponto de vista que se adopta, um plano serve dois propósitos, consoante nos situemos ao nível da sua produção ou da sua leitura. Os dois propósitos são os seguintes:



- guiar o autor na redacção do seu texto; com base no plano estabelecido previamente ao acto de iniciar a redacção do texto, o autor “limitar-se-á” a explicitar e a aprofundar as ideias inicialmente assinaladas, e pela ordem indicada;

- apresentar ao leitor, logo no início do texto, a ordenação das principais ideias e argumentos, de modo a que ele gere de imediato um conjunto de expectativas e lhe seja facilitada a leitura e compreensão dos conteúdos que vão ser propostos.

Este segundo ponto é um aspecto central na redacção de qualquer texto: devemos ter em consideração o(s) destinatário(s), saber colocar-nos no seu lugar e apresentar-lhe(s) um texto que se caracterize por ser claro, coerente, consistente, enfim, por ser legível e facilmente interpretável.

A elaboração do plano é uma etapa intimamente ligada à formulação da problemática: a concepção de uma e de outro pode e deve ser simultânea e mutuamente adequada.

Por um lado, a elaboração de um plano depende dos aspectos listados e relacionados quando se está a formular a problemática. Só quando todos os aspectos estiverem na mente do autor do texto, eles podem ser adequadamente ordenados de modo a que no texto se construa um percurso, desde uma situação inicial até uma conclusão final.

Por outro lado, na formulação da problemática já se deve ter em atenção a elaboração do plano, porquanto o relacionamento entre as ideias a tratar deve obedecer a uma ordenação que indique um percurso coerente (ou seja, no qual todas as ideias estejam de acordo com a conclusão que se pretende extrair) e consistente (isto é, no qual quer as ideias, quer a sua ordenação e distribuição pelo texto, sejam inatacáveis).

A introdução proposta para o tema *O ensino da música e o desenvolvimento cognitivo das crianças* integra um plano que consiste em explorar e aprofundar, pela ordem indicada no texto, cada uma das ideias e argumentos apresentados.

Se a problemática consiste em explicitar os diversos aspectos do tema sobre os quais se vai reflectir e em relacioná-los entre si, e o plano consiste na indicação do percurso que o autor se propõe seguir ao longo do texto (em termos quer das ideias sobre as quais vai reflectir, quer da sua ordenação),

então problemática e plano são, de facto, duas faces da mesma moeda. As duas etapas estão interligadas e relacionam-se mutuamente, devendo ser concebidas concomitantemente.

### 3.2.3. A argumentação e a transição entre ideias

A **argumentação** consiste na selecção e na ligação entre as ideias, segundo um movimento do tipo *A logo B*, em que A constitui uma ideia da qual decorre a aceitação da ideia B. Por sua vez, B pode constituir um argumento para se validar uma nova conclusão C, segundo um movimento *B logo C*. Por outras palavras, uma conclusão intermédia pode servir de argumento para uma conclusão final.

Uma argumentação consistente (e convincente) contém, geralmente, mais do que um argumento que favorece a adopção da conclusão. Além disso, pode integrar contra-argumentos, ou seja, ideias que se opõem à validação da conclusão que o autor defende. Se essas ideias forem refutadas, então ganha mais força a conclusão proposta pelo autor. Pode ser igualmente relevante ilustrar as ideias apresentadas com exemplos concretos.

Na introdução ao tema *O ensino da música e o desenvolvimento cognitivo das crianças* são utilizados os seguintes argumentos e contra-argumentos:

- argumentos

(i) há comprovadamente uma associação sistemática entre o ensino da música e um maior desenvolvimento cognitivo das crianças em idade pré-escolar;

(ii) é pertinente integrar a disciplina de música no *curriculum* do ensino pré-escolar;

(iii) há mais vantagens em investir na educação (tendo em conta os custos envolvidos na formação de um número não muito elevado de professores de música) do que na saúde e nas obras públicas;

-contra-argumentos

(iv) há falta de professores habilitados a leccionar música no ensino pré-escolar;

(v) formar profissionais qualificados para esse efeito custa dinheiro ao estado;
--

O argumento (ii) decorre do argumento (i). Os contra-argumentos (iv) e (v) opõem-se ao argumento (ii). O argumento (iii) pretende refutar os contra-argumentos (iv) e (v), de modo a que o interlocutor aceite que ele é mais válido como conclusão do que uma outra conclusão possível, como a seguinte: tendo em conta que esse dinheiro seria mais bem aplicado na saúde e nas obras públicas, não vale a pena o esforço de investir na formação de professores de música.

Antes de iniciar a redacção do texto, é importante que o autor avalie a consistência e a coerência dos argumentos, ou seja, que verifique se eles são suficientemente fortes para validar a conclusão a que se pretende chegar e se eles se relacionam uns com os outros de modo a que, em conjunto, apontem necessariamente para essa mesma conclusão.

As **transições** são as ligações, as passagens de uma parte do texto a outra (da introdução ao desenvolvimento e do desenvolvimento à conclusão), ou entre duas ideias que se inserem na mesma parte do texto. Estas ligações devem ser cuidadosamente estabelecidas;

Para estabelecer relações entre as diferentes ideias expostas ou entre as diferentes partes do texto, utilizam-se os conectores. Eles são importantes porque, caso não ocorram no texto a ligar duas frases, pode não ser claro para o leitor qual a relação entre os conteúdos que o autor pretende transmitir. A ocorrência de *mas* ou de *portanto*, por exemplo, assinala que entre a primeira frase e a segunda há uma relação de oposição (no caso de *mas*) e de causa-consequência (no caso de *portanto*).

Eis alguns dos conectores mais frequentemente utilizados em composições sobre um tema de desenvolvimento:

- de adição (*e, além disso, mais, etc.*);
- de oposição (*mas, todavia, contudo, porém, no entanto, etc.*);
- de alternativa (*ou, quer... quer, seja... seja, etc.*);
- de explicação (*pois, porquanto, etc.*);
- de causa-consequência (*porque, logo, uma vez que, dado que, por isso, portanto, por conseguinte, assim, etc.*);

- de concessão (*embora, ainda que, apesar de, se bem que, etc.*);
- de finalidade (*para que, de modo a que, etc.*).

No texto de introdução que propusemos ao tema *O ensino da música e o desenvolvimento cognitivo das crianças*, repare-se como os conectores *por isso, todavia* e *de modo a que* evidenciam o tipo de relação, a nível dos conteúdos, que existe entre as ideias veiculadas pelas frases que articulam.

A argumentação e as transições (entre as ideias e as partes do texto) deverão ser tomadas em consideração na formulação da problemática na elaboração do plano. Uma vez mais se demonstra que os conceitos que temos vindo a tratar ao longo deste tema se entrecruzam e se interligam intimamente.

### 3.3. Estilo: clareza, precisão e legibilidade

Ao escrever um texto, deve-se ter em consideração o público-alvo, nomeadamente o tipo de relação (mais informal ou mais distante) que mantemos com o(s) interlocutor(es), o seu estatuto socioprofissional, o grau de conhecimento que ele tem do tema que nos propomos tratar, a finalidade com que escrevemos o texto, etc.

Perante qualquer leitor, todavia, o autor deve procurar que o seu texto se caracterize pela clareza, pela precisão e pela legibilidade. Só desse modo pode esperar que ele seja devidamente compreendido por todos quantos o lêem.

A **clareza** concretiza-se em diferentes dimensões, desde um nível mais elementar da construção das frases (desejavelmente não muito longas nem com sucessivas orações subordinadas) ao nível mais complexo da exposição e ligação entre as ideias. Ser claro é apresentar os conteúdos com simplicidade, de tal forma que o leitor os compreenda sem dificuldade.

Uma ideia que pareça evidente ao autor pode ser opaca para o leitor. Também é importante que sejam claras as ligações entre as ideias e os argumentos apresentados. É conveniente, por isso, que o autor saiba colocar-se “na pele” do leitor, para explicitar adequadamente as suas ideias e evitar que haja falhas na comunicação que decorram da falta de clareza no seu texto.

Por **precisão**, entende-se a qualidade de ser rigoroso e exacto na exposição das ideias. Tal como a clareza, também esta propriedade se concretiza quer num nível mais elementar (como na selecção das palavras, por exemplo), quer no da exposição das ideias. Se o autor for preciso na linguagem utilizada, não haverá lugar a interpretações ambíguas.

Num texto deste tipo, deve-se evitar o uso de palavras como *coisa* ou de construções como *acho que*, precisamente porque são reveladoras ou de falta de rigor ou de incerteza por parte do autor. Deve-se evitar também frases generalizantes, vagas, inconsequentes e inexactas, como *a música é uma coisa muito bonita* ou *os políticos são todos iguais*. Numa composição sobre um tema de desenvolvimento, pretende-se demonstrar algo e/ou persuadir o

leitor acerca de algo, pelo que é exigido ao seu autor que revele consistência na sua reflexão e na sua exposição.

A **legibilidade** de um texto relaciona-se com questões de natureza formal: a caligrafia (no caso de textos manuscritos), a mancha gráfica, o espaçamento entre as linhas, o tipo e o tamanho da letra utilizada são alguns dos aspectos a ter em consideração quando se escreve um texto. O autor do texto deve evitar que estes aspectos impeçam a leitura e compreensão da composição.

Um estilo simples e claro (e não desnecessariamente complexo), preciso e exacto (e não vago), conciso e comedido (e não bombástico), eis algumas propriedades que devem caracterizar uma composição sobre um tema de desenvolvimento.

É importante proceder à releitura do texto após ele estar redigido. Nessa altura, devem ser recordados alguns pontos centrais:

- o texto está dividido em introdução, desenvolvimento e conclusão?
- a introdução integra a problemática e o plano?
- o desenvolvimento aprofunda as ideias indicadas na introdução, pela ordem prevista?
- essas ideias estão devidamente interligadas?
- a argumentação utilizada é adequada tendo em vista a conclusão que o autor pretende fazer aceitar?
- os exemplos apresentados apoiam os argumentos?
- a conclusão é simétrica e “responde” à introdução?
- o estilo do texto caracteriza-se pela correcção e adequação ao tema e ao público-alvo?

Se a resposta a todas estas questões for afirmativa, então o texto está concluído.

Todos os aspectos que tratámos ao longo deste tema encontram-se de tal forma imbricados que só por razões de ordem metodológica reflectimos sobre eles de modo individualizado, como se se tratasse de compartimentos estanques. Mas como se pode dissociar a parte da introdução das questões da

formulação da problemática e da elaboração do plano? E como se pode dissociar a parte do desenvolvimento da questão da argumentação e da transição entre ideias?

É preferível conceber todos estes conceitos (relativos às partes do texto, a etapas da concepção e organização dos conteúdos e ao estilo a utilizar na redacção do texto) como diferentes dimensões a ter em consideração quando se escreve uma composição sobre um tema de desenvolvimento.

## **Referências bibliográficas**

### **Tema 3 – Orientações para a escrita de textos sobre temas de desenvolvimento**

#### **a) Leitura obrigatória**

GOURMELIN, Marie-Josèphe, e Jean-François GUEDON (1992), *Como redigir um tema de desenvolvimento* (trad.), Mem-Martins, Publicações Europa-América, cap. 1 (pp. 5-21), cap. 2 (esp. pp. 34-38), cap. 3 (esp. pp. 53-58), cap. 4 (pp. 59-69), cap. 5 (pp. 73-87), cap. 6 (pp. 89-105), cap. 7 (pp. 107-119), cap. 8 (pp. 121-129).

#### **b) Leitura complementar**

SANTOS, Joana Vieira (2011), *Linguagem e comunicação*, Coimbra, Almedina, pp. 212-220.

SEQUEIRA, Rosa Maria (2010), *Comunicar bem. Práticas e estruturas comunicativas*, Lisboa, Fonte da Palavra, pp. 50-90.



---

## **Tema 4 – A Comunicação na internet**

## Objectivos

No final deste tema, o estudante deverá estar apto a

- reconhecer a importância das regras de *netiquette* para a comunicação interpessoal na internet;
- definir as principais regras de *netiquette*;
- aplicar as regras de *netiquette* quando comunica através da internet.

## Introdução

Ao longo deste tema, propomo-nos reflectir sobre questões relacionadas com a comunicação na internet. Incidiremos a nossa atenção num ponto específico que é decisivo para que a comunicação entre os indivíduos se processe sem problemas: as regras de *netiquette*.

A *netiquette* define-se, basicamente, como “a etiqueta na net”, ou seja, o estabelecimento de relações correctas e polidas entre os sujeitos que comunicam através da internet. Deste modo, a *netiquette* contempla uma série de normas de conduta linguística e comunicativa. Quando são escrupulosamente seguidas, essas normas permitem que os indivíduos interajam com eficiência, impedindo potenciais conflitos e mal entendidos. Se na comunicação face-a-face esses conflitos e mal entendidos acontecem com bastante frequência, as possibilidades de se verificarem na comunicação através da internet são muito mais elevadas, dadas as características específicas deste modo de comunicar.

A comunicação na internet pode ser síncrona (em *chats*) ou assíncrona (em fóruns, por correio electrónico, nos *blogs*, nas páginas web, em comentários, em *posts*, nas cartas ao director do jornal, etc.). Nos *chats*, é possível trocar mensagens (vulgo, teclar) vendo o nosso interlocutor, desde que se utilize uma *webcam*. Mas o mais frequente é que a comunicação na internet se processe pela escrita, sem que os interlocutores se vejam mutuamente, e de modo assíncrono.

Equivale isto a dizer que o destinatário só tem a mensagem escrita para interpretar o que o sujeito falante pretende comunicar. Na comunicação presencial, as expressões faciais, o tom e o volume de voz, os gestos e as posturas corporais servem para precisar, reforçar ou negar o sentido literal da mensagem verbal<sup>14</sup>. Ora, na maior parte dos casos, estes elementos paralinguísticos (que acompanham a comunicação verbal quando ela se dá presencialmente) estão ausentes na comunicação pela internet. Por isso, estas

---

<sup>14</sup> Ver secção 1.3. **Comunicação não-verbal.**

regras de conduta (mais do que meras regras de comunicação) ganham uma maior relevância.

Destacaremos dez regras básicas de *netiquette* e procuraremos demonstrar a importância de respeitá-las para que o relacionamento com os outros na internet se processe com correcção e sem problemas.

## **As regras de *netiquette***

### **1.ª regra: Lembre-se de que está a comunicar com outro ser humano (*Remember the human*)**

Esta regra de *netiquette* é de tal modo evidente que talvez nem fosse necessário explicitá-la ou sequer recordá-la. No entanto, ela contém em si a essência de todas as outras: devemos ter em mente que estamos a comunicar na internet com uma outra pessoa, um ser humano cujas expectativas, anseios, receios, etc., são semelhantes aos nossos. Por outras palavras, é importante ter em conta o princípio segundo o qual não se deve fazer aos outros o que não gostamos que nos façam a nós.

A comunicação através da internet processa-se, na maior parte das vezes, escrevendo num teclado em frente a um monitor, e não falando perante uma pessoa. O frente-a-frente com a máquina (e não com a pessoa) pode fazer com que nos esqueçamos deste elemento de humanidade. Aparentemente, é mais fácil responder com cólera, com raiva, mostrando rudeza e indelicadeza a um interlocutor se o fizermos por escrito e à distância, por detrás de um monitor e de um teclado. E é essa ideia que devemos ter em mente quando comunicamos pela internet, precisamente para evitar que façamos, através deste meio, o que normalmente não faríamos na comunicação presencial.

A pergunta que nos devemos colocar é, então, a seguinte: diríamos na cara do nosso interlocutor exactamente aquilo que estamos a escrever-lhe?

Além disso, há que ter em consideração que as palavras faladas “leva-a o vento”; já as palavras escritas ficam registadas. E esse ponto também deve pesar nas nossas decisões relativamente ao que escrevemos ao nosso interlocutor.

**2.ª regra: Siga, na internet, os mesmos padrões de comportamento que segue na vida real**

***(Adhere to the same standards of behaviour online that you follow in real life)***

O facto de a comunicação na internet se processar perante um monitor e um teclado, e não perante o nosso interlocutor (excepto, como já referimos, quando ambos têm uma *webcam* e se vêem mutuamente), tem por vezes o efeito de tornar os navegadores da net mais ousados e menos respeitadores dos outros do que aconteceria se estivessem numa situação de comunicação presencial. A linguagem utilizada por um sujeito falante na internet pode conter mais palavrões e ser mais insultuosa do que seria se ele se estivesse a dirigir à mesma pessoa frente-a-frente.

Outro ponto a considerar diz respeito, não apenas ao que não diríamos, mas ao que não faríamos no “mundo real” (embora a internet seja também o mundo real!). Todos sabemos que é ilegal plagiar um texto ou autor – ou seja, transcrever literalmente as palavras de um texto e fazê-las passar por nossas, sem as colocar entre aspas e sem indicar o seu verdadeiro autor. É ilegal e moralmente errado, porque constitui uma forma de enganar os outros.

Mas a internet, por um conjunto de razões de que destacamos a facilidade com que nela encontramos textos sobre qualquer tema, e, uma vez mais, o facto de ser possível “fazer algo de errado e escapar incólume”, constitui uma tentação para qualquer estudante de qualquer nível de ensino.

Neste caso, a pergunta que devemos fazer a nós mesmos é a seguinte: se na vida real nos esforçamos por ser honestos e por seguir normas de conduta correctas e adequadas à vida em sociedade, normas que revelam civismo e deferência para com os outros, porque não haveríamos de fazer o mesmo na internet?

**3.ª regra: Saiba onde está no ciberespaço**

***(Know where you are in cyberspace)***

Cada sujeito falante adapta e adequa o seu modo de se comportar (e o modo de falar é também uma forma de comportamento) em função de um

conjunto de factores como o(s) seu(s) interlocutor(es) e os respectivos papéis sociais, o tempo e o local onde está, o tema da conversa, etc. É importante manter a mesma atitude de adaptação e adequação do que comunicamos quando o fazemos através da internet.

Num determinado *chat* ou com determinadas pessoas, pode ser aceitável usar uma linguagem mais relaxada (inclusivamente contendo palavrões) e fazer referência a certos temas que podem ser considerados ofensivos por outras pessoas.

É importante, por isso, saber onde se está na internet e com quem se está a comunicar. Só assim é possível adequar a linguagem e as atitudes aos interlocutores, em função do que é expectável. Caso contrário, facilmente se geram conflitos e mal entendidos.

#### **4.ª regra: Respeite o tempo e a largura de banda dos outros** ***(Respect other people's time and bandwidth)***

Respeitar o tempo dos outros significa, entre outras coisas, não escrever textos demasiado extensos que exijam bastante tempo para ler e interpretar, nem colocar perguntas e esperar que lhes seja dada resposta imediata. Mas significa também não encher a sua caixa de correio com mensagens redireccionadas que, em princípio, não interessam particularmente ao interlocutor. Mensagens cujo único conteúdo consiste em pedir a quem as recebe que as reenvie para dez pessoas são exemplos de mensagens de correio electrónico que não se deve enviar, porque as mensagens deste tipo servem, na maior parte dos casos, para que o seu interlocutor perca tempo útil de forma inútil.

A largura de banda diz respeito à capacidade (de receber e enviar dados) da ligação de um computador à internet. Quanto maior for a largura de banda, mais rapidamente os dados são enviados e recebidos. Este aspecto tem importância quando enviamos ficheiros anexos numa mensagem de correio electrónico, por exemplo. Um ficheiro contendo uma canção, um vídeo ou uma apresentação em *powerpoint* demora mais ou menos tempo a ser descarregado pelo computador do nosso interlocutor. Dependendo da largura

de banda do seu computador, devemos enviar ou evitar enviar os ficheiros mais “pesados” em termos da capacidade que requerem do computador.

**5.ª regra: Trate bem da sua imagem online**  
***(Make yourself look good online)***

A comunicação na internet dá-se quase sempre no plano da escrita e não no plano da oralidade (referimo-nos, em especial, às mensagens de correio electrónico, aos *chats*, aos *blogs* e à participação em fóruns). E, à falta de outros elementos avaliadores, é com base nos conteúdos e na própria expressão escrita que se é julgado pelos nossos interlocutores.

É preferível escrevermos apenas acerca daquilo que sabemos, e assumir a nossa ignorância em relação ao que, de facto, não sabemos. O uso de linguagem obscena e as atitudes conflituosas também não favorecem a sua imagem *online*.

Além disso, os erros ortográficos, de acentuação e de pontuação, as deficiências sintácticas, e a ausência de articulação das ideias num texto com várias frases são alguns exemplos de dificuldades a nível da expressão escrita susceptíveis de “maltratar” a nossa imagem na internet.

Não se trata de, na internet, tentar parecer diferente daquilo que se é. Uma vez mais, trata-se, antes, de deixar transparecer aquilo que se é, em vez de mostrarmos uma outra faceta apenas devido ao facto de estarmos “escondidos” por detrás do monitor e do teclado.

**6.ª regra: Partilhe os seus conhecimentos**  
***(Share expert knowledge)***

As potencialidades extraordinárias da internet decorrem, em parte pelo menos, do facto de a ela acederem diariamente milhões de pessoas em todo o mundo. A partilha de conhecimentos é, por isso, uma das grandes riquezas deste poderosíssimo meio de comunicação.

Há inúmeras formas de se partilhar os conhecimentos com os navegadores da net. Num endereço em que se vendem CD de música, pode-se adicionar um comentário a um CD que já se tenha ouvido, dando a nossa



opinião de modo a que outros possam tomá-la em consideração antes de adquirirem esse mesmo CD. Em endereços de empresas que se dedicam à venda de música e de literatura este é um procedimento habitual. Ou pode-se inserir um *post* num *blog*, acrescentando informações de que o autor não tenha conhecimento. Ou comentar uma dada notícia de um jornal, corrigindo alguma informação errada (de natureza geográfica, por exemplo) que ela contenha.

O exemplo mais evidente de construção colaborativa na internet é o da Wikipédia, uma enciclopédia *online* que é elaborada (e constantemente reelaborada) pelos internautas. Qualquer pessoa pode acrescentar um novo artigo ou reescrever artigos já existentes. Percebe-se facilmente como um projecto destes é estimulante, mas também como se corre o risco de encontrar informações incorrectas ou inexactas nos seus artigos. De qualquer modo, é um óptimo exemplo de como cada um de nós pode partilhar os seus conhecimentos de uma forma muito construtiva na internet.

### **7.ª regra: Evite conflitos**

***(Help keep flame wars under control)***

Uma vez mais, trata-se de uma regra de comportamento que não só diz respeito à comunicação e relacionamento interpessoal através da internet, mas que também se aplica como regra de comportamento no dia-a-dia. Muitas vezes, dizemos/escrevemos algo que é excessivo, que, mesmo sem nos apercebermos disso, constitui uma provocação para os nossos interlocutores: imagine-se que, num fórum, ocorrem comentários de tipo racista perante uma pessoa de origem africana ou frases reveladoras de intolerância religiosa junto de alguém que não professa a mesma religião que nós. Ou, ainda, afirmações do tipo de *todos os advogados são vigaristas* e de *todos os autarcas são corruptos*.

A ideia a reter é que, em primeiro lugar, devemos evitar escrever frases levianas e gratuitas, ou que possam ser ofensivas, ou pôr em causa o nosso interlocutor. Mas se ele não for assim tão cuidadoso, devemos reagir com contenção, o que não significa que não lhe mostremos o nosso desagrado ou descontentamento. É preferível, contudo, fazê-lo de modo a que não haja uma espiral de “violência verbal”.

### **8.ª regra: Respeite a privacidade dos outros**

***(Respect other people's privacy)***

Esta regra tem uma dupla dimensão. Por um lado, não devemos exigir do nosso interlocutor que ele nos revele algo que pretende manter como um segredo seu ou, pelo menos, que não deseja partilhar connosco. Por outro lado, não é tolerável que tenhamos atitudes do tipo de vasculhar a caixa de correio electrónico do nosso interlocutor, em busca de informações sobre a sua vida privada.

### **9.ª regra: Não abuse do seu poder**

***(Don't abuse your power)***

Esta regra relaciona-se com a anterior, no sentido em que um especialista em informática poderá não ter dificuldades em entrar na caixa de correio electrónico de outros colegas de trabalho, menos conhecedores da matéria.

Os abusos de poder podem, naturalmente, manifestar-se de muitas formas. Mas se nenhuma delas é aceitável no mundo real, também não o será na comunicação através da internet.

### **10.ª regra: Saiba perdoar os erros dos outros**

***(Be forgiving of other people's mistakes)***

Esta é uma das mais importantes regras de *netiquette*. Todos cometemos erros, sejam erros de escrita (ortográficos, de acentuação, de pontuação, de sintaxe), de conteúdo (por exemplo, não perceber o que todos rapidamente compreenderam) ou de forma (como escrever uma mensagem demasiado longa).

O grau de tolerância que hoje revelamos para com os erros dos outros corresponde, muitas vezes, ao grau de tolerância que os outros amanhã revelarão para com os nossos próprios erros. Uma atitude construtiva (como mostrar ao interlocutor que ele cometeu um erro e, sobretudo, ajudá-lo a superar esse erro, de modo a não voltar a ocorrer) resulta melhor do que censurar ou ridicularizar.

Mas, uma vez mais, repare-se como esta regra está implicitamente incluída na regra inicial: tratando-se de comunicação entre seres humanos, também na questão dos erros devemos agir com os outros tal como esperamos e desejamos que eles ajam connosco.

## **Referências bibliográficas**

### **Tema 4 – A comunicação na internet**

#### **a) Leitura obrigatória**

SHEA, Virginia (1994), "Introduction, Rule 1 - Rule 10", *The core rules of netiquette*, <http://www.albion.com/netiquette/corerules.html>.

#### **b) Leitura complementar**

SEQUEIRA, Rosa Maria (2010), *Comunicar bem. Práticas e estruturas comunicativas*, Lisboa, Fonte da Palavra, pp. 104-107.

---

## **Tema 5 – A Comunicação na literatura**

## **Objectivos**

No final deste tema, o estudante deverá estar apto a

- definir o conceito de género literário;
- integrar o conceito de género literário no domínio mais vasto dos géneros discursivos;
- distinguir os modos literários (narrativa, lírica e drama);
- explicitar diferenças entre alguns dos principais géneros literários que se integram em cada um dos modos literários (narrativo, lírico e dramático);
- reconhecer que cada género literário suscita, no leitor, um conjunto de expectativas;
- compreender a importância da identificação do género literário em que se integra um dado texto para se proceder a uma leitura adequada desse texto.

## Introdução

Ao longo deste tema, trataremos da complexa questão dos géneros literários. Saber em que género se situa um texto literário constitui uma pista fundamental quer para se escolher o texto literário que se vai ler, quer para se compreender adequadamente o texto que se está a ler.

A identificação de um texto como pertencente a um determinado género literário cria no leitor um conjunto de expectativas, por exemplo, acerca dos seguintes pontos:

- o que se vai ler (quer quanto ao conteúdo temático, quer quanto à extensão do texto);
- como se vai ler (em função da sua extensão, a leitura do texto prolongar-se-á durante várias sessões ou concentrar-se-á numa única sessão);
- quando e onde se vai ler (a sua extensão e o seu conteúdo podem ser determinantes para decidir se o texto será lido no comboio, na sala de espera de um consultório, no quarto, etc.);
- porque se vai ler (as motivações que levam um indivíduo a ler um romance ou um conto, um soneto ou um poema épico, uma tragédia ou uma comédia são muito diversas).

De facto, não se lê um romance<sup>15</sup> da mesma maneira que se lê um soneto. Quer a extensão destes dois textos (o soneto pode ser lido numa curta sessão de leitura, enquanto o romance se prolonga, geralmente, por várias sessões mais ou menos prolongadas), quer o seu conteúdo temático (o soneto é geralmente redutível a um conjunto de breves considerações acerca do estado de espírito do eu-poético, das suas experiências e da sua visão do mundo; já o romance, por definição, apresenta uma história composta por um conjunto de eventos que se sucedem ao longo de um período de tempo suficientemente extenso para implicar transformações nas personagens que o

---

<sup>15</sup> É conveniente esclarecer desde já que certas designações utilizadas para nomear géneros literários (de que o romance e a novela são apenas dois exemplos) têm mais do que uma acepção. Ao longo deste tema, tais designações serão utilizadas exclusivamente para nomear o género literário que referem.

povoam) pré-determinam as expectativas do leitor e o modo como ele vai ler esses textos de diferentes géneros literários.

A reflexão que propomos neste capítulo permitirá compreender melhor por que razão são geradas expectativas diversas quando um leitor se depara com diferentes tipos de textos literários.



### 5.1. Géneros literários e géneros discursivos

Os géneros literários integram-se no domínio mais vasto dos géneros discursivos. Justifica-se, por isso, iniciar esta secção com algumas considerações sobre os géneros discursivos em geral, servindo de enquadramento à questão dos géneros literários.

Em primeiro lugar, é conveniente estabelecer uma distinção (que constitui, em rigor, uma hierarquização) entre **tipos de discurso** e **géneros discursivos**. É actualmente consensual a existência de tipos de discurso como o discurso religioso, o discurso jornalístico, o discurso jurídico, o discurso literário, o discurso académico, o discurso político, etc. Estes tipos de discurso decorrem da existência de instituições humanas que são produtoras de textos, entendendo por texto qualquer produto verbal, quer escrito, quer oral. Todos os indivíduos que fazem parte de instituições religiosas produzem textos, no âmbito da sua actividade socioprofissional, que se inserem no tipo de discurso religioso. Do mesmo modo, todos os indivíduos que se integram nas redacções da imprensa escrita e falada produzem textos que se inserem no âmbito do discurso jornalístico; e assim sucessivamente.

Mas cada uma destas instituições produz textos variados, que desempenham diferentes funções, que se relacionam com as diferentes situações em que são produzidos, e que se adequam às diferentes necessidades a que procuram dar resposta.

Por exemplo, entre os géneros discursivos que encontramos no **discurso religioso** contam-se o sermão, a oração, a parábola, a bula e a encíclica. Cada um dos textos que actualiza os géneros discursivos referidos desempenha uma dada função, e as suas características (de forma, de conteúdo, de organização interna, etc.) são adequadas a essa função. O objectivo com que o papa escreve uma bula não é o mesmo com que escreve uma encíclica: a **bula** é um documento que prescreve instruções, ordens ou a concessão de benefícios; a **encíclica**, por sua vez, apresenta um conjunto de reflexões que dizem respeito à doutrina católica. À oração e à parábola também subjazem objectivos distintos: a **oração** constitui uma súplica, um pedido que se faz a uma entidade

transcendente, enquanto a **parábola** é uma curta narrativa bíblica através da qual se pretende transmitir um ensinamento moral.

Esta diversidade de géneros também se encontra, por exemplo, no **discurso jornalístico**, onde encontramos, entre outros, o **editorial** (texto que reflecte a posição oficial da direcção do jornal acerca de um determinado assunto), a **notícia** (texto que tem como objectivo dar a conhecer novas informações), a **reportagem** (tal como a notícia, é um texto informativo mas, neste caso, produzido por um jornalista que investiga os eventos noticiados, frequentemente deslocando-se ao local onde eles se deram e entrevistando os seus protagonistas) e a **crónica** (texto assinado em que o autor reflecte sobre um tema da actualidade e comenta-o de forma muito pessoal, por vezes suscitando polémica).

O quadro seguinte explicita estes e outros tipos de discurso, assim como alguns dos respectivos géneros discursivos, comprovando a relação de hierarquia que se observa entre os dois conceitos, na medida em que cada tipo de discurso inclui vários géneros discursivos.

<b>TIPOS DE DISCURSO</b>	<b>GÊNEROS DISCURSIVOS</b>
<b><i>Discurso religioso</i></b>	Bula Encíclica Oração Parábola etc.
<b><i>Discurso jornalístico</i></b>	Editorial Notícia Reportagem Entrevista etc.
<b><i>Discurso jurídico</i></b>	Despacho Decreto-lei Estatuto Código etc.
<b><i>Discurso literário</i></b>	Romance Conto Soneto Comédia etc.
<b><i>Discurso acadêmico</i></b>	Aula Tese Dissertação Oração de sapiência etc.
...	...

Cada **tipo de discurso** congrega todos os textos produzidos no âmbito de uma instituição que se dedica a um determinado domínio de actividade, caracterizado, entre outras coisas, pela produção de textos. A inserção de um determinado texto num tipo de discurso decorre, portanto, da actividade socioprofissional do(s) indivíduo(s) responsável(is) pelo texto e do papel social que ele(s) desempenha(m) enquanto o produz(em). Se o seu autor for o papa, um padre ou um teólogo no exercício das suas funções, esse texto enquadrar-

-se-á no âmbito do discurso religioso; se for um jornalista, também enquanto desempenha as suas funções socioprofissionais, situar-se-á no discurso jornalístico; etc.

O conceito de tipo de discurso está, portanto, directamente relacionado com o papel social e profissional que um indivíduo assume enquanto está a produzir um texto.

A principal ideia a reter das reflexões apresentadas é que cada domínio de actividade possui um reportório de géneros discursivos susceptível de ser ampliado e diversificado à medida que esse domínio se torna mais complexo.

Os **géneros do discurso** são modelos, tipos de construção textual com pendor normativo. Trata-se de classes de textos, classes essas que são relativamente estáveis<sup>16</sup> e definidas por um conjunto de propriedades de natureza muito heterogénea, tais como:

- o conteúdo temático do texto;
- a sua estrutura e a sua organização internas;
- o objectivo que se pretende atingir;
- aspectos formais do texto;
- o seu destinatário;
- etc.

Estas propriedades não se aplicam todas a todos os géneros discursivos. Alguns géneros discursivos definem-se fundamentalmente pelo seu objectivo (como a bula e a comédia), outros pelas suas características formais (como o soneto), e outros por mais do que um destes critérios (como a tese e o romance).

Precisamente porque cada género discursivo é definido a partir de um ou mais critérios, os géneros são classes de textos que geram um conjunto de diferentes expectativas, quer em quem os produz, quer em quem os lê/ouve. Deste modo, os géneros do discurso podem ser perspectivados como pontos cardeais que orientam e delimitam as possibilidades quer de criação do autor, quer de interpretação textual do leitor/ouvinte.

---

<sup>16</sup> Cf. Bakhtine (1984 <sup>1952</sup>: 265): «Chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses *types relativement stables* d'énoncés, et ce que nous appelons les *genres du discours*».

Do ponto de vista de quem produz os textos, os géneros discursivos têm carácter normativo, pois pré-determinam aspectos relativos ao tema que o autor vai abordar, a extensão do seu texto, a sua organização interna, a sua finalidade, o público a que se destina, etc. Por exemplo, se um jornalista pretende produzir uma notícia, sabe que deve seguir um conjunto de preceitos, entre os quais incluir no seu texto a resposta às perguntas *quem?*, *o quê?*, *quando?*, etc., porque é esse um dos critérios definidores do género discursivo notícia.

Do ponto de vista da recepção dos textos, o reconhecimento preliminar do género a que pertence um texto auxilia a sua compreensão, na medida em que permite efectuar previsões acerca da sua extensão, da sua estrutura e organização interna, dos temas que aborda, das suas finalidades, etc. O leitor de um jornal, ao identificar um texto como sendo uma notícia, espera nele encontrar a resposta a questões como *quem?*, *o quê?*, *quando?*, etc.

Faz sentido, portanto, falar de um pacto de leitura, quer dizer, de um contrato que se estabelece entre autor e leitor/ouvinte, a partir do momento em que um texto reconhecidamente se insere num determinado género discursivo.

Sublinhe-se que os conceitos de oração, de editorial, de decreto-lei, de conto, (ou seja, de qualquer género discursivo) configuram abstracções construídas a partir das propriedades manifestadas por textos concretos, singulares, únicos. Em rigor, quer o conceito de tipo de discurso, quer o de género discursivo (e, naturalmente, o de género literário, enquanto género discursivo próprio do tipo de discurso literário) constituem abstracções; na tripartição **tipos de discurso / géneros discursivos / textos**, os únicos objectos empíricos, concretos, observáveis são os próprios textos.

O **discurso literário** constitui, como acabámos de ver, um entre vários tipos de discurso. No entanto, não se trata apenas de *mais um* tipo de discurso, indiferentemente situado ao mesmo nível de todos os outros. Tendo em consideração o prestígio e a relevância sociocultural, artística, patrimonial, histórica, etc., dos textos literários, a importância do discurso literário transcende a de outros tipos de discurso. E transcende ao ponto de um pensador espanhol ter afirmado (possivelmente com algum exagero, mas seguramente com alguma dose de verdade) que *Os Lusíadas*, mais do que os

castelos e as linhas de defesa do nosso exército, inviabilizam a união entre Portugal e Espanha.

Quanto aos **géneros literários**, eles são os géneros discursivos que se inscrevem no âmbito do tipo de discurso literário. Cada género literário integra um conjunto de obras «baseado tanto na forma exterior (metro e estrutura específicos) como também na forma interior (atitude, tom, finalidade)»<sup>17</sup>. O reconhecimento de que os géneros literários se inserem no âmbito mais vasto dos géneros discursivos é revelador de que, tendo os géneros literários origem no discurso humano, não existe, evidentemente, um abismo entre o texto literário e o texto não-literário. Por outras palavras, os mecanismos e os recursos expressivos atestados no texto literário encontram-se – em maior ou em menor grau, de modo mais elaborado ou menos elaborado – noutros géneros discursivos, inclusivamente na linguagem comum do quotidiano. Aparentemente, o único recurso estilístico típico do texto literário narrativo que não se encontra na linguagem comum é o discurso indirecto livre.

Abordámos o conceito de **género** numa perspectiva estritamente discursiva, isto é, tendo em conta a sua aplicação a textos escritos numa dada língua natural. Mas este conceito pode ser aplicado a outros domínios, como a música, por exemplo; falamos, neste caso, não de géneros discursivos, mas de géneros musicais. Entre os géneros que identificamos no âmbito da música popular, encontram-se o fado, o tango, o pop/rock, o jazz, os blues, o hip-hop, o samba, a bossa nova, etc. Entre os géneros atestados no âmbito da música erudita (vulgarmente designada por música clássica), encontram-se a ária, a sonata, a cantata, o concerto, a missa, a oratória, etc.

---

<sup>17</sup> WELLEK e WARREN (1949: 289), citado em REIS (1995: 254).

## 5.2. Os géneros literários como resultado da actividade de classificar textos

Os géneros literários (assim como os restantes géneros discursivos) decorrem de uma tentativa de classificar os textos, de os catalogar, de conferir uma certa ordem a um conjunto potencialmente inesgotável de objectos.

Todos os textos (literários ou não) são diferentes: cada um é único, singular. Então como é possível que objectos diferentes possam ser integrados numa mesma categoria? Como se concebe que o poema de Camões que se inicia com o verso “Aquele triste e leda madrugada” e aquele outro de Bocage que tem como primeiro verso “Magro, de olhos azuis, carão moreno” sejam ambos classificados como sonetos, sendo textos tão diferentes do ponto de vista do conteúdo e do estilo?

Tal só é possível porque, sob uma grande diversidade, os textos revelam frequentemente características semelhantes. Alguns poemas escritos por Camões, por Bocage, por Antero de Quental e por Natália Correia têm em comum o facto de constituírem sonetos. Os *Maias* e *A jangada de pedra*, não obstante as diferentes temáticas que abordam, as diferentes personagens que os povoam, os diferentes espaços e tempos em que se desenrolam as respectivas intrigas, são dois textos classificados como romances.

Deste modo, quando dizemos que um texto pertence a um dado género literário, esquecemos certas propriedades desse texto (que são únicas, singulares, irrepetíveis) e, simultaneamente, centramos a nossa atenção em outras que nos permitem classificá-lo como sendo um soneto, um romance ou uma comédia. São estas propriedades, comuns a inúmeros textos, que se salientam e que se tomam em consideração nas classificações de géneros literários. São elas que constituem os critérios definidores dos diferentes géneros literários. São elas que conferem um “ar de família” (ou “parecenças de família”) aos textos que se incluem num determinado género.

Sublinhe-se que subjacente a cada género literário há critérios de natureza muito diferente: o que define um **soneto**, por exemplo, é a sua forma breve e versificada (catorze versos decassilábicos, geralmente distribuídos por

duas quadras e dois tercetos<sup>18</sup>); mas o que define o **romance** são já categorias que dizem respeito não tanto à sua forma exterior mas à sua estrutura interna (como o número de personagens, a complexidade da intriga, o seu desenrolar ao longo do tempo e a caracterização detalhada, quer das personagens principais, quer dos espaços físicos e sociais por onde se movimentam) e aos processos discursivos utilizados pelo narrador; já o que define uma **comédia** é, essencialmente, a sua finalidade (trata-se de um texto dramático que pretende fazer rir os seus leitores/espectadores).

---

<sup>18</sup> O soneto shakespeareano, sendo igualmente composto por catorze versos, distribui-se por três quadras e um dístico.



### 5.3. Modos literários, géneros literários e subgéneros literários

É relevante articular, nesta altura, o conceito de género com o de modo literário e com o de subgénero. Os **modos literários**, estabelecidos de forma mais ou menos consensual desde o século XIX, são a narrativa, a lírica e o drama.

A **narrativa** engloba os textos literários em que são apresentadas histórias nas quais uma ou mais personagens protagonizam um conjunto de eventos, e que integram, geralmente, uma avaliação final (explícita ou implícita). A **lírica** inclui os textos literários de pendor predominantemente intimista, nos quais se manifestam os estados de espírito de um “eu” que se revela no texto. O **drama** integra os textos literários escritos para serem representados, sendo, por isso, maioritariamente constituídos por diálogos e monólogos, ou seja, por falas das personagens em discurso directo (incluem, também, as didascálias ou indicações cénicas, com que o autor descreve os cenários e o vestuário, ou explicita modos de representação dos actores).

Assim, o soneto camonianos que se inicia com o verso *Amor é fogo que arde sem se ver* é um **texto lírico**; *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, é um **texto narrativo**; *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, é um **texto dramático**.

Cada um dos três modos literários integra um conjunto diversificado de géneros literários. Estes géneros, por sua vez, podem ser especificados e dar origem a **subgéneros**. Por exemplo, o **romance** comporta, entre outros, subgéneros como o **romance histórico**, o **romance naturalista**, o **romance epistolar**, o **romance policial**, o **romance cor-de-rosa** e o **romance de ficção científica**.

Os quadros seguintes, sem pretender esgotar nem os géneros literários que são actualmente cultivados, nem os que o foram em períodos passados, hierarquizam os conceitos de modo, género e subgénero literário, e articulam-nos com o de tipo de discurso.

Tipo de discurso	Modo literário	Gênero literário	Subgênero literário
LITERÁRIO	<i>Lírica</i>	<b>Soneto</b>	Soneto camoniano
			Soneto de Shakespeare
			Soneto barroco
			...
		<b>Canção</b>	
		<b>Balada</b>	
		<b>Écloga</b>	Écloga pastoril
			Écloga piscatória
			...
		<b>Epigrama</b>	
		<b>Ditirambo</b>	
		<b>Epitalâmio</b>	
		<b>Madrigal</b>	
		<b>Hino</b>	
		<b>Epitáfio</b>	
		<b>Ode</b>	Ode pindárica
			Ode anacreônica
			Ode horaciana
			...
		<b>Elegia</b>	
		<b>Haiku</b>	
		...	

Tipo de discurso	Modo literário	Gênero literário	Subgênero literário
LITERÁRIO	<i>Narrativa</i>	<b>Romance</b>	Romance histórico
			Romance naturalista
			Romance epistolar
			Romance de aprendizagem
			Romance de ficção científica
			Romance policial
			Romance picaresco
			Romance gótico
			Romance de aventuras
			...
		<b>Novela</b>	Novela de cavalaria
			Novela sentimental
			Novela fantástica
			Novela policial
			Novela humorística
			...
		<b>Conto</b>	Conto popular
			Conto de terror
			Conto infantil
			Conto de fadas
			...
		<b>Epopéia</b>	
		<b>(Auto)Biografia</b>	
		<b>Diário</b>	
		<b>Memórias</b>	
		<b>Fábula</b>	
		...	
	<i>Drama</i>	<b>Tragédia</b>	Tragédia grega
			Tragédia isabelina
			...
		<b>Comédia</b>	Comédia de enganos
			...
		<b>Tragicomédia</b>	
		<b>Auto</b>	
		<b>Farsa</b>	
		...	

Os **modos literários** têm um carácter tendencialmente intemporal, ou seja, constituem categorias abstractas trans-históricas. Quer isto dizer que os modos literários são, em princípio, válidos para classificar qualquer texto literário produzido em qualquer tempo e em qualquer espaço sociocultural<sup>19</sup>.

Já os **géneros literários** (e os géneros discursivos em geral) são categorias dependentes de condicionalismos sócio-históricos, evoluindo ao longo dos tempos, sendo, portanto, instáveis e transitórios.

De facto, os géneros nascem, evoluem, transformam-se noutros géneros ou desaparecem, deixando de ser cultivados. O tempo e o espaço sociocultural determinam essa evolução: «não por acaso, o século XIX foi um tempo cultural privilegiado para a publicação e consumo do romance, mas já não para a [publicação] da epopeia ou para a representação da tragédia»<sup>20</sup>.

Assim, os modos literários configuram um conjunto fechado de tipos de representação literária. Já os géneros literários (e, necessariamente, os subgéneros), enquanto classes exemplares desses três tipos de representação, constituem um conjunto sempre aberto, na medida em que novos géneros podem nascer e outros já existentes podem desaparecer. Dito de outra maneira, os géneros literários podem modificar-se ao longo dos tempos justamente porque se encontram enraizados em contextos históricos e socioculturais determinados. «Por aceitação ou por recusa, por depuração ou por miscigenação, por emulação ou por parodização, os géneros literários são entidades mutáveis, não raro com limites algo difusos»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> REIS (1995: 243) alerta, todavia, para a dificuldade de integrar alguns géneros literários (como a epístola, o diálogo e o ensaio) nesta tripartição de modos literários.

<sup>20</sup> REIS (1995: 263). Cf. também REIS e LOPES (1987: 349): «Remotamente relacionado com a epopeia, o romance apareceu nas sociedades modernas de certo modo preenchendo funções correspondentes às que anteriormente cabiam àqueloutro género; daí que Hegel se lhe tenha referido como “moderna epopeia burguesa”, [...] [porquanto o advento do romance ocorreu] numa sociedade dominada pelos valores da sociedade burguesa florescente desde o século XVIII».

<sup>21</sup> REIS (1995: 248-249).

## 5.4. Poesia e prosa

Justifica-se reflectir, ainda que de modo breve, acerca da distinção **poesia/prosa**. De um ponto de vista sincrónico, a poesia e a prosa podem opor-se com base num critério de natureza estritamente formal enraizado no plano da escrita. Segundo um ponto de vista diacrónico, a distinção entre poesia e prosa deverá necessariamente integrar as motivações subjacentes ao surgimento de textos em verso. Entre outros aspectos, é pertinente considerar a finalidade com que esses textos eram produzidos (por exemplo, os textos em verso destinavam-se a serem cantados ou declamados acompanhados por música).

Em ambos os casos, os textos iniciam-se com um espaço relativamente à margem esquerda, marcando o início de parágrafo, no caso do texto em prosa, e o início do verso, no caso do texto poético.

Na **prosa**, todavia, o autor preenche cada linha até ao limite da margem direita e, quando passa para a linha seguinte, inicia-a o mais à esquerda possível<sup>22</sup>; sempre que se inaugura um novo parágrafo, a sua primeira palavra fica alinhada com a primeira palavra do parágrafo anterior (respeitando o mesmo espaço em relação à margem esquerda).

Na **poesia**, o mais comum é cada verso não ocupar na totalidade a linha de uma página, isto é, antes mesmo de a mancha gráfica ter atingido o limite da margem direita da página, continua-se a escrever o texto na linha imediatamente abaixo; ao passar para a linha seguinte, alinha-se o início do segundo verso com o início do primeiro, e assim sucessivamente.

Os excertos seguintes ilustram o que acabámos de expor.

---

<sup>22</sup> Referimo-nos a línguas como o português, o inglês, o francês, o italiano, o espanhol, e o alemão, em que se convencionou escrever da esquerda para a direita e de cima para baixo. Mas estas considerações, sobre o início e a orientação do texto escrito, não são válidas para línguas como o japonês – em que se escreve de cima para baixo e da direita para a esquerda –, e como o árabe e o hebreu – em que se escreve da direita para a esquerda e de cima para baixo.

### Prosa

*Alípio Severo Abranhos nasceu no ano de 1826, em Penafiel, no dia de Natal.*

*A Providência, por um símbolo subtil e engenhoso, fez nascer no dia sagrado em que nasceu Jesus de Nazaré, aquele que em Portugal devia ser o mais forte pilar e o procurador mais eloquente da Igreja, dos seus interesses e do seu reino.*

**Eça de Queirós, O Conde de Abranhos**

### Poesia

*Já gastámos as palavras, meu amor,  
e o que nos ficou não chega  
para afastar o frio de quatro paredes.*

**Eugénio de Andrade, “Adeus”**

Na poesia, por vezes, os versos são mais longos do que o que comporta o espaço físico da linha. Nestes casos, o verso prolonga-se por duas ou mais linhas, e o início da segunda linha (e de todas as seguintes que fazem parte do mesmo verso) é alinhado à direita do início do verso (observando-se, portanto, o inverso do que sucede com a segunda linha de um texto em prosa):

## Poesia

*Olho de longe o paquete, com uma grande independência de  
alma,  
E dentro de mim um volante começa a girar lentamente.*

**Álvaro de Campos, “Ode Marítima”**

A diferença entre poesia e prosa também pode ser (e frequentemente é) estabelecida segundo outros critérios, já não de natureza formal, mas que relevam do conteúdo e da organização interna dos textos. É comum associar a poesia ao modo lírico e a prosa aos restantes modos literários (narrativa e drama). Do ponto de vista estatístico, na actualidade, os textos em verso são frequentemente exemplos de textos líricos, e os textos em prosa, exemplos de textos narrativos e dramáticos.

Mas, de um ponto de vista diacrónico, pelo menos, não é exacto sobrepor indiscriminadamente ou fazer equivaler os conceitos de poesia e de modo lírico. *Os Lusíadas* constituem um poema épico, ou seja, são, por definição, uma narrativa em verso. O teatro de Gil Vicente foi integralmente escrito em verso, e as peças de Shakespeare maioritariamente apresentam-se em verso. Estes exemplos evidenciam que a poesia foi muitas vezes a forma escolhida para escrever textos narrativos e textos dramáticos.

Também a sobreposição entre prosa e os modos narrativo e dramático não é adequada. Há textos que constituem exemplos de prosa poética (quando, em rigor, segundo as definições que apresentámos, talvez devessem ser classificados como prosa lírica), porque se trata de textos escritos em prosa que revelam um pendor essencialmente lírico. Ou seja, a prosa pode ser a forma seleccionada para escrever textos líricos.

O que distingue a poesia e a prosa é, segundo a perspectiva adoptada, um critério de natureza formal, que permite destacar o conceito de verso e, associado a ele, um conjunto de recursos técnicos e estilísticos. Tais recursos (como a rima, a métrica, o ritmo, etc.), porque recorrem à materialidade da

palavra, exploram o potencial expressivo do texto poético, enriquecendo-o de significados e conferindo-lhe um sentido estético que o diferencia do texto em prosa.

Já os critérios que subjazem à distinção entre lírica, narrativa e drama incluem questões conceptuais que relevam, entre outros pontos, do conteúdo, da organização interna e até do modo de comunicação (voz das personagens, no **drama**; voz do autor, na **lírica**; voz das personagens e do autor, na **narrativa**). A identificação dos critérios que presidem, por um lado, à distinção poesia/prosa e, por outro lado, à tripartição lírica/narrativa/drama permite que se distinga com rigor esses conceitos, de modo que não sejam confundidos ou sobrepostos.

Referimo-nos atrás a determinados recursos técnicos e estilísticos que geralmente associamos à poesia. Em rigor, quer na poesia, quer na prosa, é possível proceder à valorização da face material da palavra (isto é, do seu significante<sup>23</sup>), para multiplicar os efeitos expressivos do texto e por razões de ordem estética. O aproveitamento da materialidade das palavras consiste na utilização da sua sonoridade (no caso da oralidade) e das suas propriedades gráficas (no caso da escrita) para veicular ou reforçar determinados sentidos, e por razões de ordem estética.

Todavia, essa é uma característica que mais frequentemente associamos à **poesia**. Não equivale isto a dizer que a prosa se alheia totalmente desse aproveitamento. Só que a poesia, pela sua contenção formal, pela sua «atitude de concentração que não é apenas emotiva mas também expressiva»<sup>24</sup>, revela-se mais adequada para tirar todo o partido da face material das palavras e das suas combinatórias.

Deste modo, a poesia é também, por vezes, definida com base num critério que releva da utilização de processos que evidenciam o significante das palavras, como a rima. A **rima**, a **métrica** e o **ritmo** (directamente dependente da distribuição dos acentos nos versos)<sup>25</sup> constituem os exemplos mais evidentes de aproveitamento da materialidade das palavras. Mas outros recursos estilísticos – de que a **aliteração** e a **anáfora** são apenas mais dois

---

<sup>23</sup> Ver secção 1.2.2.2. **Peirce, Ogden e Richards, Saussure**.

<sup>24</sup> REIS (1995: 260).

<sup>25</sup> Ver secção 1.2.1.2. **Jakobson**, nomeadamente, a definição e exemplificação da função poética da linguagem.



exemplos – revelam que quer a poesia, quer a prosa podem fazer uso da sonoridade e do grafismo das palavras.

### 5.5. Géneros literários e horizontes de expectativa

Vimos já que os géneros literários (como qualquer género discursivo) se caracterizam por funcionar como **modelos de escrita para os autores** e como **delimitadores dos horizontes de expectativa para os leitores/ouvintes**.

Na perspectiva de quem escreve um texto literário, o género enforma e pré-determina questões de natureza composicional (como a organização interna e a extensão), questões de conteúdo (como os temas a abordar, os modos de apresentação) e até questões de carácter formal (no âmbito da poesia, o número de estrofes e de versos de um poema de forma fixa e, eventualmente, a respectiva extensão determinada pelo número de sílabas métricas prescrito).

Concomitantemente, na perspectiva de quem lê/ouve esse texto, são geradas expectativas em relação a essas mesmas questões.

Ao longo desta secção, procuraremos reflectir sobre os horizontes de expectativa que alguns géneros literários estabelecem. Começemos por indicar algumas das características do género literário romance e explicitemos as expectativas que elas geram.

O **romance** é um género narrativo em que se incluem os textos literários que, do ponto de vista do conteúdo, apresentam uma intriga mais desenvolvida e de maior complexidade do que as da novela e do conto. Neste género, as personagens mais relevantes são caracterizadas com grande detalhe, e é comum registarem evoluções a nível psicológico ao longo da acção. Também os múltiplos espaços (físicos e sociais) onde decorre a acção são frequentemente descritos de forma abundante e detalhada.

Do ponto de vista formal, o romance é um texto mais extenso do que a novela e o conto, e apresenta-se geralmente dividido em capítulos. Por fim, do ponto de vista dos processos estilístico-discursivos utilizados pelo narrador, neste género, observa-se a alternância entre narração, descrição e diálogo (integrando eventualmente exemplos de monólogo interior e de discurso indirecto livre).

A extensão do texto implica que ele seja geralmente lido em mais do que uma sessão de leitura; a divisão em capítulos muitas vezes auxilia o leitor a decidir-se quanto ao ponto do texto em que deverá proceder à interrupção de cada uma das sessões.

Porque a acção é composta por um conjunto de eventos que manifestam relações de causalidade entre si, a leitura do romance requer uma maior capacidade de atenção, de memorização e de recapitulação do que a leitura do conto. Pode acontecer que um evento narrado no início do romance, por exemplo, seja relevante para se compreender devidamente um outro evento localizado no final do texto, ou que o comportamento de uma personagem ao longo de toda a intriga só seja devidamente compreendido à luz de um acontecimento que é dado a conhecer na última página do romance.

Por outro lado, o romance inclui momentos descritivos em que o desenrolar da acção é suspenso para que as personagens ou os espaços em que elas se movem sejam apresentados ao leitor. Estes momentos são geralmente muito importantes quer para enquadrar a acção e as personagens, quer para revelar, muitas vezes de modo indirecto, características relevantes que são fundamentais para se compreender globalmente os eventos e os comportamentos das personagens. Uma descrição não necessita de ser complementada pela narração (como se comprova pelo facto de haver textos em que unicamente se procede à descrição de uma pessoa, de um monumento, de um objecto, etc.), mas uma narração requer necessariamente momentos descritivos, de extensão variável.

As falas das personagens são apresentadas nos diálogos. Estes momentos são particularmente relevantes porque mostram as personagens de um modo directo, pelo que dizem e comunicam. Além disso, permitem manifestar, de modo mais vivo, características das personagens, como o sotaque (que pode identificar a sua região de origem), o uso de determinadas palavras ou construções (que pode ser revelador quanto à sua personalidade e ao seu estatuto sociocultural), etc.

Um romance é, portanto, um texto em que, pela sua extensão, é mais evidente a alternância entre momentos de narração (em que são contados eventos que se sucedem no tempo), de descrição (em que são indicadas, com maior ou menor detalhe, propriedades das personagens, dos espaços físicos e

sociais por onde se movimentam, etc.) e de diálogo (em que são apresentadas as falas das personagens). Dependendo do estilo que cada autor adota em cada romance que escreve, há textos em que predominam os processos narrativos, outros em que predominam os processos descritivos, outros ainda em que predominam os processos dialogais e, naturalmente, outros em que se pode observar uma utilização equitativa de dois destes processos ou de todos eles.

Tendo em conta estas propriedades do romance, que expectativas podem elas determinar no leitor, antes mesmo de se iniciar o processo de leitura? Enumeremos algumas:

- trata-se de um texto que é geralmente lido em várias sessões de leitura;
- a divisão em capítulos determina frequentemente o ponto em que se interrompe cada sessão de leitura;
- dada a sua extensão, a complexidade dos eventos narrados e o número de personagens apresentadas, a leitura do romance requer uma maior capacidade de memorização e de recapitulação do que outros textos narrativos, como a novela e o conto;
- o texto do romance é constituído por momentos narrativos, por momentos descritivos e por momentos de diálogo, observando-se alternância entre estes três processos discursivos;
- é frequente encontrar momentos descritivos que suspendem o desenrolar da intriga; apesar de constituírem pausas no desenvolvimento da linha narrativa, estas descrições têm grande importância na organização interna e na interpretação do romance.

Outro tipo de expectativas são geradas com base em elementos como o título do romance, nomeadamente as que dizem respeito aos conteúdos que nele são tratados.

Sendo ambos géneros narrativos, é pertinente colocar a questão seguinte: em que diferem o romance e a novela? A **novela** é um texto narrativo menos extenso do que o romance. Todavia, mais do que da brevidade, justifica-se falar da concisão, da concentração e da economia de meios da novela em comparação com o romance. Associa-se a menor extensão do texto (geralmente, embora não necessariamente, atestada no menor número de páginas que ocupa) às componentes internas da história: porque é um texto

menos longo do que o romance é também menos complexo em termos de número de personagens e da sua caracterização, de eventos narrados, de complexidade da intriga narrativa. Qualquer destes pontos ressalta numa comparação entre o romance *Os Maias* e a novela *O Mandarim*, ambos de Eça de Queirós.

Será correcto dizer que, regra geral, na novela há menos personagens, menos espaços, menos descrição, e que a acção decorre num espaço de tempo de menor extensão do que o que se observa no romance? Aparentemente, sim. Mas convém não esquecer alguns exemplos extremos que põem em causa e subvertem estas regras, sobretudo quando concebidas de modo tão rígido e impositivo.

O romance *Ulysses* de James Joyce narra os acontecimentos protagonizados por várias personagens em Dublin ao longo de um único dia – 16 de Junho de 1904. Casos como este parecem demonstrar que o conceito de tempo, no romance e na novela, deve ser entendido não tanto como período cronológico, mas mais como ritmo de desenvolvimento da intriga: tempo lento no romance, e tempo rápido na novela.

Além disso, é comum contrapor o facto de no romance as personagens serem numerosas e revelarem evolução psicológica entre o início e o final da intriga, ao facto de na novela elas serem em menor número e manifestarem constância psicológica; outra distinção consiste no seguinte: enquanto no romance há múltiplos e variados espaços, na novela eles são em número mais reduzido.

Mas estas considerações não podem nem devem esconder a seguinte evidência: não é fácil estabelecer uma fronteira rigorosamente definida, bem delimitada entre os géneros narrativos romance e novela, assim como entre os géneros novela e conto. E é válida a aplicação deste princípio a outros géneros literários.

Reflectiremos, a seguir, sobre as expectativas que o hino, um género lírico, suscita. Um **hino** é um texto poético de tema religioso, militar ou histórico que tem como objectivo louvar uma entidade, tradicionalmente uma divindade ou um herói. Trata-se, portanto, de uma composição poética que se define fundamentalmente pelo tema, pelo tom laudatório e pelo estilo elevado. Muitas

vezes, estas composições são acompanhadas por música, como no caso dos hinos nacionais.

Sendo uma forma poética não fixa, a extensão quer a organização em estrofes do hino são variáveis. Também não estão rigidamente determinados outros elementos do poema, como o número de estrofes e o número de versos em cada estrofe, e ainda o esquema rimático e a métrica dos versos.

Um hino pode suscitar, entre outras, as seguintes expectativas em quem se prepara para o ler:

- trata-se de um texto que, em princípio, é lido numa sessão de leitura; não significa isto que ele não possa ser relido uma ou mais vezes, mas apenas que, pela sua extensão, a sua leitura pode ser concluída numa única sessão;

- nele, é elogiada e exaltada uma personagem real ou fictícia, individual ou colectiva;

- o tema tratado tem carácter religioso, nacionalista ou militar, podendo ainda dizer respeito a uma personagem que merece ser elevada a herói;

Uma vez mais, sublinhamos que o título da composição gera igualmente expectativas, as quais se associam a estas que decorrem unicamente do género literário e das suas propriedades definitórias.

Com estes dois exemplos – o do romance e o do hino – exemplificámos de que modo as características que, em conjunto, servem para definir cada género literário são geradoras de expectativas em quem vai ler um texto que se integra num dado género. De facto, elas balizam não só as possibilidades de leitura de quem lê, mas também a área de acção (temática, formal, organizacional, pragmática, etc.) de quem escreve um texto.

## Referências bibliográficas

### Tema 5 – A comunicação na literatura

#### **a) Leitura obrigatória**

REIS, Carlos (1995), *O conhecimento da literatura*, Coimbra, Almedina, pp. 227-265.

#### **b) Obra citada**

BAKHTINE, Mikhaïl (1984 <sup>1952</sup>), “Les genres du discours” (trad.), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, pp. 263-308.

#### **c) Obras de consulta**

CEIA, Carlos (Coord.), *E-dicionário de termos literários*, ISBN: 989-20-0088-9 (<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>).

COSTA, Luísa, Maria João BORGES e Rosa CORREIA, *Glossário de termos literários* (<http://faroldasletras.no.sapo.pt/glossario.htm>).

REIS, Carlos, e Ana Cristina [Macário] LOPES (1987), *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina.

## Bibliografia geral

- BAKHTINE, Mikhaïl (1984 <sup>1952</sup>), “Les genres du discours” (trad.), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, pp. 263-308.
- CEIA, Carlos (Coord.), *E-dicionário de termos literários*, ISBN: 989-20-0088-9 (<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>).
- COSTA, Luísa, Maria João BORGES e Rosa CORREIA, *Glossário de termos literários* (<http://faroldasletras.no.sapo.pt/glossario.htm>).
- FISKE, John (1993), *Introdução ao estudo da comunicação* (trad.), Lisboa, Edições Asa.
- GOURMELIN, Marie-Josèphe, e Jean-François GUEDON (1992), *Como redigir um tema de desenvolvimento* (trad.), Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- LIMA, José Pinto de (2007), *Pragmática*, Lisboa, Caminho.
- REIS, Carlos (1995), *O conhecimento da literatura*, Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos, e Ana Cristina [Macário] LOPES (1987), *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina.
- SANTOS, Joana Vieira (2011), *Linguagem e comunicação*, Coimbra, Almedina.
- SEQUEIRA, Rosa Maria (2010), *Comunicar bem. Práticas e estruturas comunicativas*, Lisboa, Fonte da Palavra.
- SHEA, Virginia (1994), *The core rules of netiquette*, (<http://www.albion.com/netiquette/corerules.html>).