

GEL
GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
DO ESTADO DE SÃO PAULO

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

ANÁLISE DO TEXTO E DO DISCURSO

REVISTA ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO ESTADO DE SÃO PAULO - GEL
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Depto de Estudos Lingüísticos e Literários - Sala 21
Rua Cristóvão Colombo, 2265- Jd. Nazareth
CEP 15054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brasil
estudoslinguisticos@gel.org.br

Comissão Editorial
Claudia Zavaglia
Gladis Massini-Cagliari
Juanito Ornelas de Avelar
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida
Marco Antônio Domingues Sant'Anna
Maximina M. Freire
Olga Ferreira Coelho
Oto Araujo Vale
Vandersí Sant'Ana Castro
Vanice Maria Oliveira Sargentini

Editora responsável
Luciani Ester Tenani

Capa
Wilker Ferreira Cação

Conselho Editorial (Pareceristas "ad hoc")

Ademar da Silva (UFSCAR), Alessandra Del Re (UNESP), Alexandre de Oliveira Martins (UNIP), Alvaro Luiz Hattner (UNESP), Ana Cristina Carmelino (UNIFRAN), Ana Lúcia de Paula Müller (USP), Ana Mariza Benedetti (UNESP), Ana Paula Scher (USP), Angelica Karim Garcia Simão (UNESP), Anna Christina Bentes da Silva (UNICAMP), Anna Flora Brunelli (UNESP), Arnaldo Cortina (UNESP), Arnaldo Franco Junior (UNESP), Beatriz Nunes de Oliveira Longo (UNESP), Bento Carlos Dias da Silva (UNESP), Carolina María Rodríguez Zuccolillo (UNICAMP), Cássia Regina Coutinho Sossolote (UNESP), Cássio Florêncio Rubio (UNESP), Cláudia Maria Xatara (UNESP), Claudia Regina Castellanos Pfeiffer (UNICAMP), Claudia Zavaglia (UNESP), Cláudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP), Cristiane Carneiro Capristano (CEJA), Cristina Martins Fargetti (CEJA), Dilson Ferreira da Cruz Júnior (USP), Diva Cardoso de Camargo (UNESP), Edna Fernandes Nascimento (UNIFRAN), Edvania Gomes da Silva (UESB), Eli Nazareth Bechara (UNESP), Emerson de Pietri (USP), Erica Iliovitz (UFRPE), Erotilde Goreti Pezatti (UNESP), Evani Viotti (USP), Fabiana Cristina Komesu (UNESP), Fábio César Montanheiro (UFSCAR), Fernanda Correa Silveira Galli (UNICAMP), Fernanda Mussalim (UFU), Flávia Bezerra de Menezes Hirata Vale (UFSCAR), Gabriel Antunes de Araujo (UFSCAR), Geraldo Cintra (USP), Gisele Cássia de Sousa (UNESP), Gladis Maria de Barcellos Almeida (UFSCAR), Ieda Maria Alves (USP), Ivã Carlos Lopes (USP), João Azenha (USP), João Bôscio Cabral dos Santos (UFU), Larissa Cristina Berti (UNESP), Lauro José Siqueira Baldini (UNIVAS), Lenita Maria Rimoli Esteves (USP), Leticia Marcondes Rezende (UNESP), Lígia Negri (UFPR), Luciano Novaes Vidon (UFES), Luiz Carlos Cagliari (UNESP), Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP), Mara Lucia Faury (PUC - SP), Maria Célia Lima-Hernandes (USP), Maria Cristina Parreira da Silva (UNESP), Maria da Conceição Fonseca Silva (UESB), Maria do Rosario Gregolin (UNESP), Maria Flávia de Figueiredo Pereira Bollela (UNIFRAN), Marilei Amadeu Sabino (UNESP), Marisa Corrêa Silva (UEM), Marize Mattos Dall Aglio Hattner (UNESP), Marymarcia Guedes (UNESP), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Nelson Luís Ramos (UNESP), Olga Ferreira Coelho (USP), Paulo Chagas de Souza (USP), Pedro Luis Navarro Barbosa (UEM), Roberto Gomes Camacho (UNESP), Ronald Beline Mendes (USP), Rosa Maria da Silva (UNESP), Sanderléia Roberta Longhin-Thomazi (UNESP), Sandra Denise Gasparini-Bastos (UNESP), Sandra Madureira (PUC - SP), Sebastião Carlos Leite Gonçalves (UNESP), Sheila Vieira de Camargo Grillo (USP), Solange Aranha (UNESP), Sônia Piteri (UNESP), Sueli Salles Fidalgo (PUC - SP), Sumiko Nishitani Lkeda (PUC - SP), Susanna Busato (UNESP), Thomas Bonnici (UEM), Valdemir Miotello (UFSCAR), Vanice Maria Oliveira Sargentini (UFSCAR), Vânia Maria Lescano Guerra (UFMS).

Estudos Lingüísticos / Organizado pelo Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo - v. 1 (1978). - Campinas, SP : [s.n.], 1978-

Publicada em meio eletrônico (CD-ROM) a partir de 2001.
Publicada em meio eletrônico (<http://www.gel.org.br/>) a partir de 2005.
Anual
ISSN 14130939

1. Lingüística. 2. Lingüística Aplicada 3. Literatura I. Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo.

SUMÁRIO

ANÁLISE DA CONVERSAÇÃO

Rupturas e anacolutos: marcas do planejamento oral na poesia drummondiana <i>Gil Roberto Costa Negreiros</i>	9
---	---

ANÁLISE DO DISCURSO

As formas da canção nas diversas esferas discursivas <i>Álvaro Antônio Caretta</i>	17
---	----

Língua nacional e pontos de subjetivação <i>Bethania Mariani</i>	25
---	----

Legados de Saussure para a Análise do discurso: reflexões sobre a história da Lingüística <i>Carlos Piovezani</i>	33
--	----

A dêixis discursiva como elemento constituinte da semântica global <i>Edvania Gomes da Silva</i>	43
---	----

Leitura e escrita: os gestos de interpretação na correção de textos escritos nos "laboratórios de redação" <i>Fabiana Claudia Viana Costa</i>	51
--	----

<i>Léxico de Lacunas</i> : quando a representação da língua falha <i>José Horta Nunes</i>	61
--	----

Autoria: um lugar à espera? <i>Leda Verdiani Tfouni</i>	71
--	----

Belas e feras. a mulher brasileira na mídia impressa, uma relação polêmica <i>Maria Silvia Olivi Louzada</i>	79
---	----

Declinando a língua pelas injunções do mercado: institucionalização do português língua estrangeira (ple) <i>Mônica Graciela Zoppi-Fontana; Leandro Rodrigues Alves Diniz</i>	89
--	----

O lugar-comum no texto argumentativo escolar: O consenso e a polêmica <i>Rinaldo Guariglia</i>	121
---	-----

Adolescente em conflito com a lei: discurso e representação <i>Vânia Cristina Torres Gomes de Almeida</i>	131
--	-----

LINGÜÍSTICA TEXTUAL

A expressão "é + adjetivo" em função modalizadora
Aparecida Feola Sella, Alcione Tereza Corbari..... 139

O fenômeno anafórico e a identidade de referência
Eva de Mercedes Martins Gomes..... 149

LITERATURA BRASILEIRA

Para viver alguns pequenos amores: notas sobre
Beijo na Boca de Cacaso
Débora Racy Soares..... 159

Panis et circenses:
O falso mentiroso, de Silviano Santiago.
Valéria da Silva..... 169

LITERATURA ESTRANGEIRA

A desfiguração da realidade.
A carnavalização e o grotesco em *El Buscón*.
Fernando Simplício dos Santos..... 179

The God of Small Things: um espaço literário híbrido
entre o Oriente e o Ocidente
Luciana Moura Colucci de Camargo..... 189

RETÓRICA E ESTILÍSTICA

A constituição do *ethos* feminino da personagem
Mônica de Maurício de Sousa
Andreia Cristina da Silva..... 199

As referências ao dizer próprio e alheio como
procedimentos retóricos e sócio-interacionais nas entrevistas
Fábio Fernando Lima..... 207

SEMIÓTICA

Lula na segunda campanha eleitoral: uma análise semiótica
Camila de Araújo Beraldo Ludovice..... 217

Programas de entrevistas: formatos e efeitos
Dimas Alexandre Soldi..... 225

Blog: uma leitura do voyeurismo às avessas
Fernando Moreno da Silva..... 235

Imagem: uma abordagem semiótica A construção do sentido em vinhetas de abertura de telejornais <i>Jaqueline Esther Schiavoni</i>	243
Angústia, a Impossibilidade do Ser <i>Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, Ana Carolina Athayde</i>	253
Gramática do telejornal: da sincronia à diacronia uma prática tensiva <i>Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz</i>	263
A ficção seriada na tv brasileira: uma prática sociossemiótica <i>Mariza Bianconcini Teixeira Mendes</i>	273
Análise do discurso do Cooperativismo Oficial <i>Oriana de Nadai Fulaneti</i>	281
A Percepção de uma Presença Sacralizada: Análise do <i>Tríptico dos Sete Sacramentos</i> de Rogier Van Der Weyden <i>Sueli Maria Ramos da Silva</i>	289
Construção do espaço e estados d'alma em <i>Um Copo de Cólera</i> <i>Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento, Vera Lucia Rodella Abriata</i>	299
TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA	
A escrita pós-moderna de Mia Couto <i>Ana Cláudia da Silva</i>	309
Correspondências de Clarice Lispector: da remetente à escritora de literatura <i>Fernanda Muller</i>	317
Considerações sobre a figura da constelação e suas relações com a ciência em Haroldo de Campos <i>Gustavo Scudeller</i>	325
Ensinar a ver, ensinar a gostar <i>Lucia Teixeira</i>	335
O espaço da narração e o espaço da narrativa <i>Oziris Borges Filho</i>	341
A escrita paratática e pós-moderna de Esdras do Nascimento e Sam Shepard <i>Ricardo da Silva Sobreira</i>	349
Arquétipos masculinos na obra de Urbano Tavares Rodrigues <i>Sandra Helena Terciotti</i>	359

Identidades culturais no deserto do hiperreal no filme Matrix <i>Sérgio Roberto Massagli</i>	371
O realismo mágico em José Saramago <i>Tania Mara Antonietti Lopes</i>	379

Apresentação do volume 37 (2008)

Com a edição do volume 37 (2008) da Revista *Estudos Lingüísticos*, o Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo – GEL – comemora 30 anos de publicação de pesquisas apresentadas em seminários realizados em diferentes cidades paulistas. Nas páginas dessas publicações, há várias histórias a serem contadas sobre, por exemplo, as reflexões lingüísticas debatidas no âmbito dos Seminários do GEL, ou ainda sobre as mudanças pelas quais passaram as publicações, chegando atualmente à publicação *on-line*. Mais do que comemorar, a Comissão Editorial deseja tornar a revista eletrônica um excelente canal de divulgação das pesquisas e reflexões feitas pela comunidade de pesquisadores da linguagem.

Neste volume 37 (2008), são publicados 83, sendo 75 selecionados dos 123 artigos submetidos à avaliação, todos apresentados durante o 55º Seminário do GEL (2007), e também oito artigos provenientes de apresentações em mesas-redondas. Os textos encontram-se reunidos em três números, organizados por temas.

O número 1, com o tema “Descrição e Análise Lingüística”, reúne 26 artigos das seguintes áreas, organizadas por ordem alfabética: Fonologia, Lexicologia e Lexicografia, Línguas Indígenas e Africanas, Morfologia, Pragmática, Semântica, Sintaxe. Não houve artigos submetidos na área de Fonética.

O número 2, com o tema “Lingüística: Interfaces”, reúne 18 artigos das seguintes áreas, organizadas por ordem alfabética: Aquisição de L2/LE, Aquisição de Primeira Língua, Historiografia Lingüística, Lingüística Aplicada ao Ensino de Línguas, Neurolingüística, Psicolingüística, Sociolingüística e Dialetologia e Tradução. Não houve artigos submetidos nas áreas de Filologia, Lingüística Computacional e Lingüística Histórica.

O número 3, com o tema “Análise do Texto e do Discurso”, reúne 39 artigos das seguintes áreas, organizadas por ordem alfabética: Análise da Conversação, Análise do Discurso, Lingüística Textual, Literatura Brasileira, Literatura Estrangeira, Retórica e Estilística, Semiótica e Teoria e Crítica Literária. Não houve artigos submetidos na área de Literatura Infante-Juvenil.

A Comissão Editorial agradece a todos os autores que submeteram artigos para avaliação e todos os pareceristas que contribuíram para esta publicação, emitindo pareceres de forma criteriosa. Tem-se como produto, neste volume, o resultado de pesquisas em estudos da linguagem, representativo não só de universidades do Estado de São Paulo, mas de todo o território brasileiro.

Luciani Tenani
Presidente da Comissão Editorial

Rupturas e anacolutos: marcas do planejamento oral na poesia drummondiana

Gil Roberto Costa Negreiros¹

¹Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Rua Monte Alegre, 984, Bairro Perdizes – 05.014-901 – São Paulo – SP – Brasil

gilrobertonegreiros@yahoo.com.br

Abstract. *This work, theoretically based on aspects of the Conversation Analysis approach aims at analyzing the the orality in the poetry of Carlos Drummond de Andrade, more specifically the anacoluthon and the ruptures, which are common marks of the orality.*

Keywords. *Said text and written text; orality; poems.*

Resumo. *Neste trabalho, propomos uma análise da oralidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade, mais precisamente dos anacolutos e das rupturas, que são marcas comuns da oralidade. Usamos, como teoria, aspectos da Análise da Conversação.*

Palavras-chave. *Texto falado e texto escrito; oralidade; poemas.*

Neste trabalho, temos como objetivo analisar os anacolutos e as rupturas, que se configuram como marcas sintáticas da oralidade, presentes em trechos poéticos de Carlos Drummond de Andrade. Além disso, tentaremos propor uma nova possibilidade de análise do texto poético, baseada na Análise da Conversação. Trata-se, assim, de um trabalho da área da Lingüística, que foge das tendências analítico-literárias.

Com isso, não pretendemos ir de encontro à veracidade das metodologias de análise tradicionais. Longe disso, o que buscamos é propor algumas possibilidades de investigação da oralidade no texto escrito, em especial do texto literário poético. Acreditamos que este poderia ser analisado de outra maneira, tendo em vista que sua superfície lingüística pode trazer possíveis marcas de uma possível ilusão da oral.

Adotamos, como ponto de partida, a perspectiva sociointeracionista, segundo a qual fala e escrita não podem ser consideradas variedades dicotômicas, mas sim pertencentes a um *continuum*, no qual ambas fazem parte de um mesmo sistema de língua. Nessa proposta, “os sentidos e as respectivas formas de organização lingüística dos textos se dão no uso da língua como atividade situada. Isto se dá na mesma medida, tanto no caso da fala como no da escrita.” (Marcuschi, 2001: 43)

A concepção de língua aqui adotada não se refere a um sistema de regras determinado, regular e homogêneo, mas a um processo fenomenológico com várias formas de manifestação, dinâmico, histórico, social e indeterminado.

Desse modo, não se pretende propor que o texto poético drummondiano seja considerado um texto oral. Longe disso, o que sugerimos é que, em alguns textos poéticos, há marcas que refletem certa aproximação com o uso oral da língua.

A seguir, definiremos mais a fundo a proposta sociointeracionista para, depois, demonstrarmos algumas possibilidades de investigação à luz da Análise da Conversação.

1. Modelo sociointeracionista

O modelo sociointeracionista trata da relação fala e escrita dentro de um contexto dialógico, ou seja, essa relação não é considerada um sistema dicotômico, mas um modo único e complementar de compreensão do mundo. Koch, abordando o assunto, afirma:

Isso não significa, porém, que fala e escrita devam ser vistas de forma dicotômica, estanque, como era comum até há algum tempo e, por vezes, acontece ainda hoje. Vem-se postulando que os diversos tipos de práticas sociais de produção textual se situam ao longo de um contínuo tipológico, em cujas extremidades estariam, de um lado, a escrita formal e, de outro, a conversação espontânea, coloquial. (2006: 43)

Seguindo esquema proposto por Marcuschi (2001: 33), dentro da perspectiva sociointeracionista, língua falada e língua escrita (daqui em diante LF e LE) apresentam dialogicidade, funções interacionais, coerência e dinamicidade. Também são fundamentos deste paradigma a negociação, os usos estratégicos e a situacionalidade, que auxiliam na percepção da língua como um fenômeno interativo e dinâmico.

De acordo com esse modelo, torna-se muito difícil – senão impossível – uma separação estanque entre LF e LE. Essas modalidades seriam modos de representação cognitiva e social reveladas em situações específicas. Nessa perspectiva, não cabe considerar uma modalidade superior ou inferior à outra, pois a fala e a escrita não possuem características negativas ou positivas. Uma separação dicotômica iria de encontro à existência de um *continuum* entre LF e LE:

As relações entre fala e escrita não são óbvias nem lineares, pois elas refletem um constante dinamismo fundado no *continuum* que se manifesta entre essas duas modalidades de uso da língua. Também não se pode postular polaridades estritas e dicotomias estanques. (Marcuschi, 2001: 34)

Assim, fala e escrita são realizações de um mesmo sistema, tendo características acentuadas próprias, que podem contagiar a outra modalidade, formando posições intermediárias, que nada mais são do que outras formas de produzir os sentidos do mundo, mais distantes ou próximas da fala ou da escrita (cf. Barros, 2000: 58). As diferenças entre LF e LE são analisadas, no paradigma sociointeracionista, sob o ponto de vista dos usos e não do sistema. A diferenciação não se torna dicotômica, mas sim escalar e gradual:

O que se verifica, na verdade, é que existem textos escritos que se situam, no contínuo, mais próximos ao pólo da fala conversacional (bilhetes, cartas familiares, textos de humor, por exemplo), ao passo que existem textos falados que mais se aproximam do pólo da escrita formal (conferências, entrevistas profissionais para altos cargos administrativos e outros), existindo, ainda, tipos mistos, além de muitos outros intermediários. (Koch, 2006:44)

Dessa maneira, uma conversa telefônica pode ocupar, se considerarmos o espaço de realização textual, uma posição intermediária entre LF e LE, pois o contexto interacional é ausente e os interlocutores encontram-se parcialmente presentes (os

aspectos paralingüísticos, como o olhar, o riso, os meneios da cabeça, a gesticulação, não são percebidos). Ora, as ausências do contexto interacional e dos aspectos paralingüísticos são características do texto escrito. Assim, podemos afirmar que conversações telefônicas encontram-se em posições intermediárias na relação LF e LE.

Do mesmo modo, alguns textos produzidos nos *chats* da Internet, apesar de pertencerem à modalidade escrita, podem possuir características orais, tais como a construção coletiva do texto, alternância de papéis (falante-escritor x ouvinte-leitor) e descontração.

Contudo, quando se aborda a existência do *continuum*, não se quer afirmar que a fala possui as mesmas características da escrita. Ao contrário, a fala apresenta marcas próprias, sobretudo por ser relativamente não-planejável de antemão.

2. Anacolutos e rupturas: características do planejamento oral

Dissemos Anteriormente que LF e LE não se encontram em posições estanques, mas sim em escalas graduais, podendo ocorrer características da língua falada na língua escrita e vice-versa. Iremos nos preocupar, aqui, com os anacolutos e com as rupturas presentes no texto escrito, lembrando que fazem parte do conjunto das características da LF. Demonstraremos, assim, que o autor, no caso Drummond, faz uso de determinados recursos da LF na construção do texto escrito, que são marcas essenciais do processo de reelaboração lingüística da língua falada.

Quando comparamos LF e LE, levando em conta as variedades prototípicas (como na comparação de uma “conversação espontânea” com um “texto acadêmico”), percebemos que há, na LF, uma maior presença de reelaborações, haja vista que a fala é elaborada ao mesmo tempo em que é colocada em prática. Em outras palavras, o texto escrito, em tese, é reconstruído com o apagamento das marcas de reelaboração: “revê-se o que se escreveu, volta-se atrás, apagam-se os erros, escondem-se as hesitações, evitam-se as repetições.” (Barros, 1999: 155)

Desta forma, o texto escrito, teoricamente, não deixa marcas no processo de planejamento, apresentando-se como um todo coeso, pronto, com frases mais densas e sintaticamente mais complexas. O texto oral, por seu turno, mostra marcas lingüísticas evidentes de seu planejamento, de que resultam frases mais fragmentadas sintaticamente. (cf. Rodrigues, 1999, 36)

Assim, as interrupções, juntamente com paráfrases e correções, auxiliam o caráter descontínuo do texto falado. Da mesma forma, as interrupções são indícios do *status nascendi* da fala, mais especificamente da conversação espontânea ideal:

[...] vimos que a construção do texto falado é extremamente suscetível de problemas de formulação, em geral denunciados por discontinuidades manifestadas nas hesitações e nas interrupções provocadas por correções e retomadas parafrásticas. (Hilgert, 1999: 112)

Devido à sincronia presente entre planejamento e produção textual, é comum, em um texto conversacional, a existência de dois tipos de interrupção, o anacoluto e a ruptura, uma vez que o falante pode, depois de ter iniciado o enunciado, dirigir seu pensamento a outro aspecto da conversação. Com isso o falante abandona a idéia inicial, que já havia sido inicialmente verbalizada, começando um novo enunciado. É isso que nos diz Moraes:

Na marcha sincrônica do planejamento e da produção do texto, o pensamento esboçado, a idéia a que corresponderia à frase, não se perfaz, e a frase se corta. (1999: 180)

Mas qual seria a diferença entre ruptura e anacoluto? Urbano, em seu trabalho sobre a oralidade em Rubem Fonseca, diferencia-os, lembrando que os mais característicos aspectos sintáticos da língua falada se referem, principalmente, à estrutura da frase, que é, por sua vez, “pressuposta pela gramática como produto de uma organização lógica, ainda que – como se sabe – muitas vezes o pensamento seja alógico ou ilógico e sentimental.” (2000: 118)

Segundo Urbano (2000), trata-se o anacoluto de um corte, havendo um abandono na estrutura sintática começada, subsistindo, normalmente, resíduos semânticos.

Koch et alii (1996), por sua vez, consideram o anacoluto uma ruptura com função discursiva, que não acarreta uma perda na progressão temática. Desse modo,

tais rupturas podem também, após a introdução de um novo subtópico, marcar uma volta ao subtópico anterior, que o falante se dá conta de não ter sido suficientemente desenvolvido, originando anacolutos. (Koch et alii, 1996: 177)

Como exemplo de anacoluto, os autores citam um trecho do inquérito 360, linhas 138 – 150, publicado em Castilho & Preti (1987), que ora aproveitamos:

L2 na minha casa de manhã
[
L1 ()
L2 é uma loucura ((risos))
L1 na minha casa também porque... saem...uhm::
cinco... comigo de manhã
L2 ahn
L1 às sete horas...
L2 ahn
L1 para irem para a escola
L2 uhn uhn
L1 três es/vão para o colégio e dois vão para uma... um cursinho... de matemática... e o menor então esses cinco saem... e vão... para Pinheiros...
(Castilho & Preti, 1987: 139 - 40)

Conforme nos indicam Koch et alii, L1 começa a falar sobre seu sexto filho, definido como *menor*. Entretanto, não chega a completar o enunciado, voltando a falar dos outros cinco filhos. (cf. 1996: 178)

Por sua vez, a ruptura também seria um abandono do sistema sintático até então construído, porém constituindo cortes mais característicos do que o anacoluto:

Pode ser intencional, com interrupção brusca da frase. Omitem-se partes essenciais dela, na expectativa de que o ouvinte, por um conhecimento prévio compartilhado, as preencha: ‘Bom primeiramente a partir de... localização da casa’ [...]; ‘Eu estive na..., através de (inaudível) em Cumaná (sic) é uma praia é um lugar, um litoral muito bonito...’ [...]; ‘Eu lembro que... vocês não se esqueçam de cumprir as ordens’. (Urbano: 2000: 119)

Koch et alii situam a ruptura no campo da sintaxe, observando que esta não tem função discursiva, além de ser resultante “de uma ‘perda de controle’ da parte do falante sobre a organização de seu enunciado”. (1996: 176)

Como exemplo de ruptura em texto oral, temos:

515 L2 **nem sempre M. você vai::...** assim:: o povo americano
 não é um povo feliz... em termos de condições materiais
(Castilho & Preti, 1987: 30)

3. Marcas orais na poesia de Drummond: algumas considerações

Conforme já dissemos, o anacoluto seria uma ruptura de menor intensidade, já que haveria um abandono da enunciação no nível da estrutura sintática, permanecendo, porém, resíduos semânticos no enunciado seguinte.

Recurso semelhante pode ser encontrado na poética drummondiana. Percebe-se, no caso a seguir, que o enunciador interrompe o enunciado inicial, no qual promete a um suposto interlocutor (no caso, uma mulher) alguns “presentes”, mais especificamente *um vestido* e *um país*. Ao repetir novamente a expressão *te dou*, há uma pausa com uma conseqüente ruptura do que era falado. Em seguida, o enunciador se dirige ao seu interlocutor, afirmando que “isso” ele não daria.

Nota-se que a estratégia usada pelo autor na construção do trecho do poema “Canção para ninar mulher” é tipicamente oral: o início de uma oração, com posteriores pausa e ruptura da frase. Entretanto, é mantida uma relação semântica entre a frase interrompida (e abandonada) e a posteriormente enunciada. O anacoluto é observado justamente na junção de abandono sintático e relação de sentido entre os dois enunciados.

Além disso, a ilusão da oralidade também reside na suposição de uma interlocutora próxima (a própria mulher), que entenderia o termo omitido, uma vez que se encontra na situação pragmática em que o enunciado foi produzido. Some-se a isso a presença das negativas duplas que, juntamente com as pausas (marcadas pelo sinal das reticências), dá ao trecho um caráter coloquial. Observemos:

“Canção para ninar mulher”
Dorme que eu te dou
um vestido, um país,
te dou... ah isso não dou não. (p. 56)

Ao contrário do anacoluto, que pode ser considerado uma ruptura amenizada, a ruptura propriamente dita consiste em uma interrupção brusca, omitindo-se partes essenciais do enunciado.

Conforme já dissemos, a ruptura, no texto falado, pode ser intencional, ou seja, o complemento de uma frase ou partes essenciais de um enunciado podem ser omitidos pelo falante, “na expectativa de que o ouvinte, por um conhecimento prévio compartilhado, as preencha.” (Urbano, 2000: 119)

No *corpus* analisado, encontramos dois casos de ruptura. No primeiro, o interlocutor interrompe a frase que vinha sendo articulada para, em seguida, enunciar outra que, ao contrário do exemplo de anacoluto analisado no item anterior, não tem relação semântica com a frase interrompida.

Assim, a ruptura acontece em dois níveis: a) no sintático, pois a complemento do enunciado é deixado de lado; b) no semântico, pois o enunciado seguinte à ruptura não tem relação semântica com aquele que foi suspenso. Notemos:

“Passagem de ano”
O último dia do tempo
Não é o último dia de tudo.
Fica sempre uma franja de vida
Onde se sentam dois homens.
Um homem e seu contrário,
Uma mulher e seu pé,
Um corpo e sua memória,
Um olho e seu brilho,
Uma voz e seu eco,
E quem sabe até se Deus...

Recebe com simplicidade este presente do acaso.
Mereceste viver mais um ano.
Desejarias viver sempre e esgotar a borra dos séculos. (p. 126)

Pode-se perceber, também, que esse tipo de fenômeno lingüístico é resultante de uma “perda de controle” por parte do falante sobre a organização de seu texto (cf. Koch et alii, 1996: 176). Desse modo, em ambos os casos, a idéia esboçada nos trechos destacados não se completa, pois as frases se cortam.

Um outro caso de ruptura que merece destaque foi retirado do poema “Aliança”. Diferentemente de “Passagem de ano”, em que o enunciador interrompe a formulação do enunciado para, em seguida, introduzir outro, o poema “Aliança” é encerrado com uma ruptura. Mais uma vez, um fenômeno da oralidade é usado na poética drummondiana:

“Aliança”
O sonho, colo cortado,
se recompõe. Aqui estou,
diz-lhe o sonho; que fazias?
Não sei, responde-lhe; apenas
fui ao capricho deste homem.
Negócios de homem: por que
assim os fazes tão teus?
Que sei, murmura-lhe. E é tudo.
Sono de agulha o penetra,
separando-nos os dois.
Mas se... (p. 241)

Nesses três fragmentos poéticos, percebe-se a presença de certas marcas que, em um texto escrito, padrão, teoricamente não ocorreriam. Entretanto, a presença de recursos orais em um texto poético torna-se uma fonte a mais de expressividade.

Assim, por meio de estruturas claramente orais, que poderiam ser evitadas no texto escrito, Drummond constrói alguns de seus poemas. Nos trechos analisados, a construção dos textos passa pelo aproveitamento da sintaxe da fala, o que nos permite

afirmar que há características orais na poética de Carlos Drummond de Andrade, que se tornam úteis na construção da expressividade da poesia.

Referências bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Procedimentos de reformulação: a correção. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1999. p. 129-156.
- _____. Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediárias. In: PRETI, Dino (org.). *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas Publicações, 2000. p. 57-78.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de & PRETI, Dino (org.). *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo: diálogos entre dois informantes*. São Paulo: T. A. Queiroz: FAPESP, 1987. vol. II.
- HILGERT, José Gaston. Procedimentos de reformulação: a paráfrase. In.: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. 4. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1999. p. 103-127.
- KOCH, Ingedore G. Villaça et alii. Processamento do fluxo de informação no discurso oral dialogado. In.: CASTILHO, Ataliba Teixeira de (org.). *Gramática do português do falado*. 3. ed. Campinas – SP: Fapesp/Editora da Unicamp, 1996. vol. 1, p.145-184.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Especificidade do texto falado. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi & KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2006. vol. 1, p. 39-46.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MORAES, Lygia Corrêa Dias de. A sintaxe na língua falada. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. 4. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1999. p.169-188.
- RODRIGUES, Ângela C. Souza. Língua Falada e língua escrita. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. 4. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1999. p.13-32.
- URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

As formas da canção nas diversas esferas discursivas

Álvaro Antônio Caretta¹

¹Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP)
alcaretta@yahoo.com.br

Abstract. *This paper has as objective to study the genre song in the artistic and publicity spheres, being looked for to identify the particular characteristics that this genre acquires to the being used in these spheres of communication. Working with the proposals of Mikhail Bakhtin on the genres, we will investigate the song and jingle from its three basic elements: the theme, the style and the compositional form, in order to demonstrate as they are determined by the sphere.*

Keywords. *discursiv genre; song; spheres of communication.*

Resumo. *Este trabalho tem como objetivo estudar o gênero canção nas esferas discursivas artística e publicitária, procurando identificar as características particulares que esse gênero adquire ao ser utilizado nesses campos de comunicação. Trabalhando com as propostas de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros discursivos, investigaremos a canção e o jingle a partir de seus três elementos fundamentais: o tema, o estilo e a forma composicional, a fim de demonstrar como eles são determinados pela esfera discursiva.*

Palavras-chave. *gênero discursivo; canção; esferas da comunicação.*

1. Introdução

Para estudar um gênero discursivo, é imprescindível que seja definida a esfera de comunicação em que ele atua. Dessa forma, poderemos observar como os enunciados representativos do gênero são determinados pelas características de sua esfera discursiva. Seguindo esse raciocínio, para estudarmos o gênero canção, delimitaremos a sua atuação na esfera artística, analisando as suas características temáticas, estilísticas e composicionais, em comparação com sua atuação na esfera publicitária, onde recebe a designação de jingle.

2. Gênero discursivo e esfera

As diversas esferas da comunicação estão submetidas aos usos da linguagem que se realizam por meio de enunciados concretos. Segundo Bakhtin (2003, p.262),

“cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciado, os quais denominaremos gêneros do discurso.”

Fiorin (2006, p.64), ao comentar essa definição de gênero apresentada por Bakhtin – “tipos relativamente estáveis de enunciado” –, enfatiza o advérbio “relativamente”, mostrando que essa relatividade deve-se às transformações que o gênero sofre em sua historicidade e também à própria variação de suas características no enunciado concreto.

Vemos, então, que o estudo de um gênero discursivo deve considerar a natureza particular do enunciado, concebido dentro de sua esfera de atividade comunicacional.

Bakhtin (2003, p.264) afirma ainda que para os estudos lingüísticos é importante conhecer a natureza dos enunciados e a sua diversidade de formas representadas pelos gêneros discursivos, pois todo trabalho de pesquisa do material lingüístico é feito a partir de enunciados concretos relacionados a diferentes esferas da comunicação.

3. Esfera e dialogismo

Uma esfera de comunicação, concebida como um conjunto de relações entre enunciados, parte do pressuposto de que esses enunciados constituem-se por um processo dialógico. Apesar de o gênero de discurso possuir uma forma composicional própria - suscetível a mudanças e transformações, sejam elas de um enunciado para outro, ou no decorrer do tempo - ele não pode ser compreendido simplesmente como um tipo de composição. Machado (2005, p.158) comenta que o gênero do discurso é um dispositivo que organiza, divulga, armazena, transmite e, principalmente, cria enunciados em uma determinada esfera da comunicação

No processo dialógico de constituição das esferas discursivas, o gênero manifesta-se como memória criativa. Assim, ele carrega a responsabilidade de atualizar as tradições genéricas, sempre mantendo as heranças de enunciados anteriores, mas renovando-se no contexto da comunicação social.

Os gêneros discursivos, por um lado, apresentam-se como realizações das interações produzidas na esfera da comunicação verbal e, por outro, como resultado da expansão para outras esferas, graças à dinâmica dialógica dos códigos culturais.

Segundo Bakhtin (2003, p. 294-5), a experiência discursiva forma-se e desenvolve-se pela interação entre enunciados em um processo de assimilação do “outro”. Todo enunciado é pleno de palavras de outros em graus diversos de alteridade, de assimilabilidade, de aperceptibilidade e de relevância. Esse “outro” empresta ao enunciado o seu tom valorativo que é assimilado e reelaborado. Assim, a expressão de um enunciado será sempre reflexo da expressão alheia.

Um enunciado nunca é indiferente aos outros, pois ele não se basta. Logo, os enunciados de uma esfera discursiva repercutem-se, podendo dialogar, inclusive, com os de outras esferas. Esse fato determina-lhes um caráter de resposta aos enunciados precedentes, e de modelo aos subseqüentes, como se estivessem constantemente dialogando. Um enunciado assume diversos posicionamentos responsivos com relação a outros, podendo confirmá-los, completá-los, rejeitá-los etc.

Bakhtin propôs o seguinte postulado (2003, p.296):

“Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo”

Segundo as propostas do teórico russo, tomando o enunciado como um produto dialógico poderemos compreender como os gêneros discursivos se constituem nas suas esferas de atuação.

4. Elementos do gênero

Cada esfera da comunicação social constrói os seus gêneros tendo em vista as suas finalidades, logo os gêneros determinam o enunciado que reflete as condições de sua esfera discursiva. Segundo Bakhtin são três os elementos que definem o gênero: o conteúdo temático, o estilo e a forma composicional. Esses elementos relacionam-se intrinsecamente na constituição do enunciado, levando em conta a relação com os destinatários e com o discurso do “outro”.

O conteúdo temático estabelece o domínio de sentido de um gênero, caracterizando-o como uma forma típica de apreensão do real. Por determinar o nível de profundidade e os processos de seleção na abordagem da realidade, o tema constitui a visão de mundo própria do gênero. As esferas discursivas, por meio de suas coerções, determinam o conteúdo temático de um gênero ao delimitar o seu campo de atuação na sociedade.

Em cada uma das esferas da comunicação, são utilizados gêneros que correspondem às necessidades específicas dessa esfera. A esses gêneros correspondem determinados estilos, estabelecidos no enunciado pela seleção dos elementos fraseológicos e lexicais, tendo em vista o destinatário e as relações dialógicas com outros enunciados.

O estilo constitui-se em uma relação dialógica, visto que é influenciado pelo discurso do outro, seja com o intuito de reproduzi-lo ou de negá-lo. Além de o estilo ser determinado pelas unidades temáticas e composicionais, a relação do locutor com seus parceiros é fundamental para a sua constituição.

Ao tratar da importância do destinatário na constituição do estilo, Bakhtin afirma (2003, p.301):

“Cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero”.

Percebe-se, então, que a relação do enunciado com seus destinatários – antecipação da atitude responsiva, conhecimento da posição social, gostos e preferências – é condicionada pelas características da uma esfera discursiva. Esse aspecto determina o estilo do enunciado, elaborado de acordo com as possibilidades oferecidas pelo gênero discursivo.

A forma composicional responde pela organização e pela estruturação do gênero e funciona como uma forma que deve levar em conta os modelos da esfera e também as possibilidades de comunicação. Assim, a forma composicional permite não só o reconhecimento do gênero, mas também, segundo Bakhtin (2003, p. 261), a assimilação das condições e da finalidade de cada campo da atividade humana.

“Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e

gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional.”

Apesar da importância da construção composicional para a identificação de um gênero, este não pode ser compreendido apenas por suas propriedades formais, pois ele se constitui em uma situação social de interação, como podemos perceber nestas palavras de Rodrigues (2005, p.165):

“Em síntese, os gêneros correspondem a situações de interação verbal típicas (mais ou menos estabilizadas e normativas): cada gênero está vinculado a uma situação social de interação, dentro de uma esfera social; tem sua finalidade discursiva, sua própria concepção de autor e destinatário.”

Vemos, então, que as esferas discursivas determinam os gêneros como um sistema de interações dialógicas que relaciona o enunciado com o seu objeto, com outros enunciados e com o co-enunciador.

Tomando o enunciado concreto como a realização de um gênero, o tema é uma propriedade particular que expressa a própria situação que deu origem ao enunciado, por isso ele é único e não reiterável.

O tema, componente semântico do enunciado, desenvolve-se na unidade do gênero por meio das relações com a forma, determinada pela composição e pelo estilo. O objeto do discurso, assumido como tema, recebe um acabamento em função de uma abordagem específica do problema, do material, do contexto comunicacional e do intuito do autor.

Todos esses elementos são relativizados em função das relações com o destinatário e com os outros enunciados, o que faz do tema um importante elemento para a constituição dialógica do enunciado.

5. A canção nas esferas

Tomando como fundamento teórico as propostas apresentadas anteriormente, trataremos inicialmente a canção na esfera artística, onde ela é mais atuante e se apresenta sob sua forma genérica mais conhecida: a canção popular. Sabemos, entretanto, que a canção, concebida em sua característica mais fundamental, a relação entre letra e melodia, não atua somente nessa esfera. Um campo em que a forma canção é bastante utilizada é o publicitário, no qual recebe a denominação “jingle”. Nessa esfera discursiva, a canção adquire características particulares, todavia mantendo a sua forma composicional.

Com esse propósito, estudaremos aspectos relativos ao conteúdo temático, ao estilo e à forma composicional em enunciados dessas duas esferas. Para isso escolhemos como *corpus*, a canção “Pela Internet”, de Gilberto Gil, gravada no disco “Quanta” (1996), e o jingle para a campanha publicitária “Itaú Bankline” (2007), composto com base nessa canção. Além de investigar esses três aspectos do gênero no interior de cada uma dessas esferas discursivas, pretendemos ainda observar as adaptações e os empréstimos realizados nesse processo dialógico.

Pela Internet

Criar meu web site
Fazer minha home-page
Com quantos gigabytes
Se faz uma jangada
Um barco que veleje
Que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomará
Que leve um oriki do meu velho orixá
Ao porto de um disquete de um micro em Taipé

Um barco que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomará
Que leve meu e-mail até Calcutá
Depois de um hot-link
Num site de Helsinque
Para abastecer

Eu quero entrar na rede
Promover um debate
Juntar via Internet
Um grupo de tietes de Connecticut

De Connecticut acessar
O chefe da Macmilícia de Milão
Um hacker mafioso acaba de soltar
Um vírus para atacar programas no Japão

Eu quero entrar na rede para contactar
Os lares do Nepal, os bares do Gabão
Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na praça Onze tem um vídeopôquer para se jogar

O gênero do enunciado acima é “canção popular”. Os fatores que determinam essa classificação são basicamente aqueles observados na forma composicional: um texto curto, cantado, formado pela relação entre letra e música, dividido em partes A e B, constituídas por versos, organizados em estrofes.

O conteúdo temático desse gênero é a apreensão artística, particularmente musical, de realidade, já que apresenta o seu conteúdo de forma cantada. Essa reflexão ao mesmo tempo musical e poética de um fato da realidade permite ao gênero canção explorar o sentido figurado da língua e os recursos musicais a fim de provocar um efeito estético, característica comum a todos os gêneros da esfera artística.

O fato de ser um gênero artístico elaborado para ser cantado permite que a canção seja veiculada pelo disco, pelo rádio, pela televisão e por shows ao vivo. Esse é um aspecto importante do conteúdo temático do gênero canção, pois determina a forma de atuação do gênero na sua esfera discursiva.

Em se tratando do estilo; vemos que, pelo fato de pertencer a uma esfera que valoriza a criatividade e a originalidade, o cancionista explora os efeitos de sentido dos

componentes lingüístico e melódico. Essa liberdade de expressão permite, por exemplo, a criação de neologismos lingüísticos como *infomar* e *infomaré*.

O enunciado é criado sobre o campo semântico do termo “navegar” do qual o cancionista explora os sentidos denotativo – viajar pelo mar – e conotativo – acessar a internet. Associando esses dois sentidos por meio de uma escolha lexical que privilegia a intersecção de ambos os campos semânticos.

*Com quantos gigabytes/ Se faz uma jangada
Que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomaré
Ao porto de um disquete de um micro em Taipe
Num site de Helsinque/ Para abastecer*

Observando-se o tratamento dado à relação entre o componente lingüístico e o melódico, princípio este fundamental para a construção da canção, notamos que, segundo as propostas de Tatit (1995, p.23), o cancionista explora a estratégia da tematização ao valorizar a repetição das células rítmicas e a segmentação das consoantes. Dessa forma nota-se a exaltação do objeto estético, no caso a internet, por meio do fazer do sujeito: navegar pelo mundo.

O tema desse enunciado é determinado pelo contexto enunciativo que se refere ao momento em que o uso da internet estava se disseminando na sociedade, causando questionamentos, deslumbramentos e críticas. Essa situação atribuiu um certo ineditismo ao tema do enunciado na ocasião do lançamento da canção em 1996.

A reflexão sobre esse contexto pode ser percebida nos dois últimos versos que parodiam versos de “Pelo Telefone” - Donga e Mauro de Almeida – de 1917, o primeiro samba gravado.

“O chefe da folia pelo telefone mandou me avisar
que na carioca tem uma roleta para gente jogar”
*Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na praça Onze tem um videopôquer para se jogar*

Nessa passagem, notamos uma referência à evolução das tecnologias de comunicação e à atuação da canção como um gênero que tem como uma de suas propostas acompanhar e comentar as transformações da sociedade.

O enunciado aborda também o processo de globalização, uma das conseqüências do advento da internet. O tema apresenta uma entonação expressiva - notada tanto no conteúdo lingüístico quanto na expressão musical - que revela um posicionamento axiológico positivo frente ao fato de se poder navegar virtualmente por diversos pontos do planeta de forma rápida.

Itaú Bankline
Mudar meu website
Fazer minha homepage
Com a minha opinião
Com a sua opinião
Se faz um bankline
Muito mais fácil de se navegar

Que tem a sua cara o seu jeito de ser
Um www feito por você

O gênero desse enunciado é “jingle”. Apesar de ser construído sobre a estrutura musical da canção “Pela Internet”, ele não pode ser abordado como uma canção. Por pertencer à esfera publicitária de comunicação, o jingle tem uma finalidade diferente, a de anunciar um produto e levar o destinatário a comprar ou utilizar esse produto, no caso os serviços de um banco pela internet. Ainda que lance mão de recursos próprios da esfera artística, como a criatividade e a originalidade do estilo, essa é uma das estratégias para seduzir o enunciador e atingir o verdadeiro objetivo.

Além disso, apesar de ser cantado, o meio de veiculação desse enunciado, determinado por sua própria esfera de comunicação, é em princípio a televisão ou o rádio, e não um disco ou um show.

Essas características definem o conteúdo temático do gênero jingle, que tem no destinatário o foco de suas atenções. Assim, a pressuposição do destinatário não é apenas um elemento do tema, mas a orientação que define as escolhas estilísticas e a entonação expressiva do enunciado, que neste caso concebe uma pessoa que privilegie o uso da internet nas relações sociais, como no acesso à sua conta bancária, e que valorize um serviço personalizado e interativo.

O enunciado, visando esse público-alvo, apresenta várias referências ao destinatário, buscando colocá-lo na posição de agente na relação com o enunciador, no caso a instituição bancária, como demonstram as passagens *Fazer minha homepage* e *Um www feito por você*.

A ênfase no destinatário, juntamente com a valorização do objeto, no caso os serviços do bankline, no contexto da disseminação dos serviços bancários via Internet, concorrem para a composição do tema desse enunciado.

6. Considerações finais

Com o estudo desses enunciados, pudemos observar que a forma composicional da canção pode atuar na esfera artística e publicitária, porém em cada uma delas estará sujeita às características próprias de cada esfera. Assim teremos gêneros diferentes devido não apenas às designações – canção e jingle respectivamente – mas a todo um feixe de elementos que caracterizam o gênero: o conteúdo temático, o estilo, a finalidade, a relação com o destinatário, o meio de veiculação e também o tema do enunciado.

Isso nos leva à conclusão de que a forma canção, pertencente originalmente à esfera artístico-musical, pode dialogar com outras esferas, servindo de modelo para outros gêneros como o jingle, na esfera publicitária – aqui analisado –; o hino, na esfera religiosa, os cantos de torcida, na esfera esportiva; entre outros. Com base nisso, compreendemos que um gênero deve ser observado levando-se em conta as particularidades de sua esfera de atuação, pois ele reflete a cosmovisão dessa esfera discursiva.

7. Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- GRILLO, Sheila V. de Camargo. Esfera e Campo. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- RODRIGUES, Rosângela Hammes. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem. In: MEURER, J.L.(org.). *Gêneros: teorias, métodos e debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.
- SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do enunciado concreto*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Língua nacional e pontos de subjetivação

Bethania Mariani¹

¹ Departamento de Ciências da Linguagem – Instituto de Letras – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói – RJ – Brasil.

bmariani@terra.com.br

Resumé. *L'objectif de cet article c'est proposer une discussion à propos de la constitution de la langue nationale et les processus d'identification du sujet.*

Mots-clé. *langue nationale, sujet, identification.*

Resumo. *O objetivo deste artigo é discutir a constituição da língua nacional e os processos de identificação do sujeito.*

Palavras-chave. *língua nacional, sujeito, identificação.*

1. Língua como objeto simbólico

Se observarmos como pano de fundo a sociedade brasileira da atualidade, podemos supor que a língua nacional não representa um de seus mais contundentes problemas. No entanto, é suficiente uma rápida leitura sobre acontecimentos culturais, políticos e literários marcantes na formação histórica do Brasil como Nação e como Estado para assinalarmos que questões sobre as línguas, moldando direções de sentidos na constituição de versões de uma identidade lingüística e de um nacionalismo lingüístico, sempre estiveram fortemente presentes e de variadas maneiras, desde há muito tempo. Refiro-me aqui, por exemplo, tanto a acontecimentos coloniais, no século XVIII, como os conflitos lingüísticos em torno da língua geral e a necessidade do silenciamento dessa língua através do Diretório dos Índios, como também às deliberações que tomavam os acadêmicos das Academias dos Felizes e da dos Renascidos sobre as línguas que deveriam ser usadas para contar a história de Portugal e do Brasil. Acontecimentos posteriores à Independência e à Proclamação da República, como as discussões na Assembléia Constituinte de 1823 sobre o nome da língua falada no Brasil independente, as férreas disputas entre José de Alencar e puristas sobre como falar o português no Brasil, o surgimento das primeiras gramáticas brasileiras, inaugurando um lugar de autoria, a fundação da ABL e o início de uma sistemática administração da ortografia, a política lingüística de Vargas durante a II Guerra, ou, ainda, as recentes polêmicas em torno do projeto de lei do deputado Aldo Rebelo, enfim, esses e tantos outros acontecimentos que, direta ou indiretamente funcionam como políticas de língua,¹ exemplificam como a questão da Língua não está separada da constituição da sociedade nacional, e do modo como o Estado constrói simbolicamente esse nacional.

O incessante retorno de problematizações políticas e acadêmicas sobre questões lingüísticas, bem como a permanência de um certo imaginário carregado de enunciados preconceituosos sobre a maneira como o brasileiro fala sua língua, permite a formulação de uma pergunta: isso não seria sintoma do fato de que ainda sofremos os efeitos de um

irrealizado e irrepresentável nacionalismo lingüístico? A identidade da língua nacional permanece como alvo de projeções políticas e acadêmico-literárias que, ao sabor ou contra os domínios de saber historicamente constituídos, que além de determinar o que pode e deve ser dito também prescrevem como deve ser dito. São projeções que, tomando a língua como objeto simbólico da nação, fazem consistir a língua nacional de acordo com predicções que a qualificam “sendo isso ou aquilo” ou que a caracterizam como “tendo isso ou aquilo”. E, enquanto políticos e acadêmicos tentam determinar essa língua imaginária que daria conta de uma unidade e uma identidade nacional, na língua fluida, ou seja, no cotidiano discursivo dos efeitos de sentidos, convivem fatos linguageiros complexos e contraditórios que trazem, simultaneamente, uma memória e uma diversidade, modificando e singularizando o modo do brasileiro falar sua língua.

Lembremos que incompletude é condição da linguagem, pois nem tudo pode ser dito, há sempre palavras por dizer. Algo escapa ao simbólico e isso que escapa ao simbólico, ficando na ordem do indizível, é o que chamamos de real da língua. Há real: há pontos de impossível determinando o que não pode não ser dito de outra maneira. É porque há real, algo que escapa ao simbólico, que nos deparamos com a falha na cadeia significante e com seus efeitos, ou seja, os deslizamentos de sentidos, os equívocos, os atos falhos.

Por isso, a cada movimento político em direção a uma predicação a ser atribuída à Língua Portuguesa, movimentos que buscam uma completude e que, na tentativa de representar e fixar uma identidade, incluem discursos de interdição — o que e como a língua nacional não pode *ser*, sob o risco de não *ter* a desejada unidade ou não conseguir expressar uma língua brasileira ou um português-brasileiro com um almejado prestígio internacional —, pontos de um impossível retornam, afinal, “tudo não pode ser dito” e uma língua, qualquer língua, tem um “núcleo que suporta sua unicidade e sua distinção (...) o não idêntico a si (...) onde todo falante, como tal, se coloca.” (Milner, 1987, p. 12).²

2. Tensões e contradições

A partir dessas considerações, penso sempre na tensão de muitos brasileiros frente à sua própria língua, ou melhor, a chamada língua nacional. O que está em jogo, em termos dos processos de identificação, quando um brasileiro diz: “não sei falar português direito”?

Lembremos aqui, junto com Guimarães, língua nacional é “a língua do povo de uma nação enquanto relacionada com um Estado politicamente constituído. A língua nacional é por isso vista como a língua oficial de um país. Ter uma língua como própria de um país funciona como um elemento de sua identidade política e cultural.”³ Para funcionar produzindo identidade desse modo, língua nacional e nação estão em uma relação especular e de unidade imaginária. Uma e outra são imaginarizadas em uma homogeneidade política necessária que apaga a heterogeneidade historicamente constitutiva dos seus processos de constituição. Retomando Guimarães, “esta não coincidência entre a língua no seu funcionamento real e a unidade imaginária da língua em geral opera a partir da identificação de uma das variedades de língua que passa a funcionar como *a língua*. Em geral é tomada como *a língua* a língua escrita pelas pessoas de alta escolaridade e a língua falada também por estas pessoas em situações formais. Esta variedade da língua passa a funcionar assim como modelo e leva a que as

outras variedades de língua ou formas delas sejam consideradas como erradas. A noção de erro em língua é deste modo uma noção que opera uma hierarquização social das relações entre variedades existentes da língua. A noção de erro é assim uma noção constituída pelas relações de poder envolvidas nas relações de línguas.”⁴

Assim, podemos nos perguntar se, nos enunciados daqueles que dizem não saber falar “sua própria língua”, não estaria em jogo uma contra-identificação do brasileiro com a imagem de uma língua que não é aquela por ele falada?

Afinal, esse tipo de enunciado é sintoma de quê? Como nesse enunciado pode se encontrar uma espantosa mistura de absurdo e evidência? Absurdo porque podemos nos perguntar: como é possível alguém dizer que não sabe falar sua própria língua nacional? E evidência em dizer que mal fala essa língua? Interessa, portanto, em relação a que Língua, como e porque para esses sujeitos pode ser “evidente” que ele mal fala ou fala mal português... É disso que vou falar retomando aspectos teóricos das frentes de trabalho mencionadas.

3. Sujeito, identidade, ideologia

Ao fundar a Análise do Discurso, Pêcheux parte de uma crítica ao estado das ciências humanas e sociais nos anos 60 para estabelecer o discurso como objeto de uma disciplina de entremeio, cujo objetivo maior é estabelecer uma reflexão sobre sujeito e sobre funcionamentos lingüístico-históricos. À Análise do Discurso interessa a compreensão sobre o modo de produção dos sentidos.

A análise do discurso, tal como foi teorizada por M. Pêcheux na França nos anos 60, e reterritorializada por E. Orlandi no Brasil, integra em sua formalização epistemológica os seguintes campos do saber: uma teoria das formações sociais e suas transformações, uma teoria não subjetiva da enunciação, uma teoria do discurso enquanto teorizada dos processos semânticos. Esses três campos, segundo Pêcheux, são atravessados por uma teoria do sujeito de base lacaniana.

Quando se lê análise do discurso, depreende-se de imediato uma crítica à evidência da “existência espontânea do sujeito”, ou seja, o sujeito “como único, insubstituível e idêntico a si mesmo (...) participante do teatro da consciência” que se marca por um “eu vejo, eu penso, eu falo, eu sou” (Pêcheux, 1988 [1975], p. 153, 154). Critica-se, portanto, a evidência do sujeito do humanismo, aquele concebido como portador onipotente de uma consciência e de uma autonomia que se manifesta em intenções, vontades e escolhas; um sujeito portador de uma unidade sob a forma de uma identidade própria, homogênea, estável. Apaga-se o fato de que falar do sujeito é falar de processos lingüísticos e histórico-ideológicos que fundam essa evidência. Ao criticar essa visada filosófica do sujeito do humanismo, a análise do discurso coloca em questão a forma-sujeito produzida pelo sujeito-de-direito do capitalismo.

Do ponto de vista discursivo, o sujeito é constituído pelo esquecimento daquilo que o determina, ou seja, esquece, não se dá conta de sua constituição por um processo do significante na interpelação ideológica e na identificação imaginária. Para a AD, falar do sujeito é falar de efeito de linguagem; sujeito enquanto um ser de linguagem que foi falado antes de falar, o que implica considerar que o sujeito não é origem do dizer e nem controla tudo o que diz. Citando Lacan - “só há causa daquilo que falha” - Pêcheux dirá que a categoria de sujeito da análise do discurso deve considerar essa causa [do que falha], na medida em que ela se “manifesta” incessantemente e sob mil

formas (o lapso, o ato falho, etc) no próprio sujeito, pois os traços inconscientes do significante não são jamais “apagados” ou “esquecidos”.

Grande parte do projeto teórico da AD foi e ainda é o de trabalhar conceitualmente o fato de que inconsciente e ideologia encontram-se materialmente ligados na ordem da língua. Pêcheux irá particularizar essa relação dizendo que “a ordem do inconsciente não coincide com a da ideologia, o recalque não se identifica nem com o assujeitamento nem com a repressão, mas isso não significa que a ideologia deva ser pensada sem referência ao registro inconsciente.” (Pêcheux, 1988, p. 301)

Há marcas de subjetividade inscritas no dizer, marcas que assinalam, simultaneamente, traços do registro inconsciente e do assujeitamento ideológico. O sujeito, no entanto, não se percebe nesse dizer, não se percebe constituído, preso a essa rede de significantes que o constituiu. A psicanálise lacaniana e também o materialismo histórico althusseriano apontam para isso, para o fato de que estamos aprisionados ao campo da linguagem e às evidências que nele se constituem: a evidência de que somos sempre-já sujeitos e a evidência da transparência e literalidade dos sentidos.

Façamos algumas breves retomadas de Lacan que dizem respeito à AD e contribuem para essas questões que venho trabalhando.

Em termos da psicanálise, o que se tem é uma anterioridade do significante produzindo a inscrição do sujeito no campo da linguagem, em outras palavras, o que se tem é uma dependência do sujeito ao significante. Diz Lacan: “O mundo humano, o mundo que conhecemos, no qual vivemos, no meio do qual nos orientamos, e sem o qual não podemos absolutamente nos orientar, não implica somente a existência das significações, mas a ordem do significante.” (Lacan, 1998, p. 216)

E essa ordem dos significantes tem uma autonomia e leis próprias (Lacan, *idem*, p. 225), leis de funcionamento que podem ser apreendidas quando separamos radicalmente, à maneira de Lacan, em sua releitura do signo saussureano, o significante do significado. Para melhor compreender esse funcionamento, podemos pensar no exemplo dado por Saussure. Dada uma imagem acústica como “Eu aprendo” pode-se apreender duas significações possíveis apenas se se leva em consideração o descolamento entre significante e significado: ‘eu aprendo’ e ‘eu a prendo’.

O significante, em si, não tem significação. O que irá delimitar os possíveis sentidos é sua relação – opositiva, diferencial, negativa - com signos lingüísticos circunscritos na cadeia falada. Do ponto de vista de Lacan, revendo as teses saussurianas, o que importa na cadeia da fala é um correr superposto de dois fluxos: o fluxo dos significantes e o fluxo dos significados, sendo que “o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido.” (Lacan, *op. cit.*, p. 505-506)

Lacan chama de *ponto-de-estofa* o momento em que um significante se associa ao significado: uma espécie de enlaçamento, de colchete, de amarração. E esse movimento de colchete se dá por efeito retroativo: “um signo faz sentido retroativamente na medida em que a significação de uma mensagem só advém ao final de sua própria articulação significante.” (Lacan, 1985, p. 256) O significante, portanto, é um elemento-guia e impõe uma articulação, uma ordem, uma sintaxe. E para se perceber isso é necessário, segundo Lacan, a “dissolução do vínculo da significação intencional com o aparelho do significante (...) e a dissolução do vínculo interno do significante.” (Lacan, *idem*, p. 256)

Se para a psicanálise importa trabalhar com esse estado de mobilidade constante dos significantes, para assim compreender como determinados sentidos são fixados para um sujeito, podemos reterritorializar em termos discursivos, com a ajuda de Zizeck, da seguinte maneira: “o ponto de estofa é [sim] o ponto através do qual o sujeito é costurado ao significante e, ao mesmo tempo, é o ponto que interpela o indivíduo como sujeito, dirigindo-se a ele através de um certo significante-mestre. (...) numa palavra, é o ponto de subjetivação da cadeia significante” (Zizek, 1992, p. 100)

Zizeck, como podemos notar, se vale de uma formulação althusseriana - a ideologia interpela o indivíduo em sujeito - e assim enlaça o funcionamento da ideologia aí no funcionamento do significante. Mas ele faz isso trabalhando de modo muito específico a questão dos Aparelhos de Estado e da interpelação ideológica. Diz Zizeck: “... essa ‘máquina’ externa dos aparelhos de Estado só exerce sua força na medida em que é vivenciada, na economia inconsciente do sujeito, como uma injunção traumática e sem sentido.” Assim, seguindo com Zizeck, a internalização simbólica do ideológico (a questão das evidências) “...nunca tem pleno sucesso, há sempre um resíduo, um resto, uma mancha de irracionalidade e de absurdo traumáticos que se agarra a ela, e que esse resto, longe de prejudicar a plena submissão do sujeito à ordem ideológica, é a própria condição dela: é precisamente esse excedente não integrado de trauma sem sentido que confere à Lei sua autoridade condicional (...) (Zizeck, 1996, p. 321)

Ora, importa nesse processo de subjetivação os efeitos produzidos em termos da constituição de evidências. E eu repito: a evidência de que somos sempre-já sujeitos e a evidência dos sentidos ancorada em uma idéia de transparência da linguagem.

Discursivamente, podemos pensar, então, em termos de um ponto-de-estofa histórico-ideológico: alguns sentidos são fixados historicamente. O analista de discurso se pergunta: quais os sentidos que são fixados, costurados na cadeia significante (detendo o deslizar incessante) em um determinado momento histórico, em uma determinada formação social? Por que são esses e não outros? Como se organizam esses processos de significação? E os outros sentidos? Aqueles que não se encontram submetidos ao efeito de naturalização? Os sentidos hegemônicos e os demais, aqueles que não foram fixados, não são imunes à memória constitutiva dessa mesma formação social, uma memória não estabilizada, com pontos de falha, de recalque, por mais que essa memória seja administrada e domesticada pelas instâncias jurídico-políticas de poder.

O analista de discurso não põe no divã o sujeito, isso cabe à psicanálise fazer. Sabendo que os sentidos só se dão em relação, que não existem presos às palavras, o que o analista do discurso faz é interrogar, criticar, questionar a produção de evidências nos processos de constituição dos sentidos. Ou ainda: questiona o processo histórico que naturaliza, torna óbvio que UM determinado sentido só pode ser aquele. Há que se compreender, então, qual a relação, em uma formação social, dos aparelhos de Estado na constituição das formas de subjetivação e na produção das evidências dos sentidos.

Volto, então, ao enunciado que citei no início desse texto. De que modo ganhou consistência, tornou-se natural e óbvio para o sujeito que ele não sabe falar sua língua sua língua nacional? Como é que se dá isso: a língua que, ao mesmo tempo, constitui subjetividade e aparece para o sujeito como estranha, distante dele? Como se dá o teatro da consciência em termos da língua nacional?

Bem, não pretendo trazer respostas, mas enquanto analista de discurso e pesquisadora no projeto HIL, busco pensar em outras regiões dos processos de produção de sentidos que me ajudem a explicar essa mistura entre absurdo e evidência. Trago, portanto, pistas para pensarmos.

4. Apenas pistas

Relembro que, embora a enunciação pareça um ato de vontade pessoal, no qual se daria um exercício de origem e controle do dizer, do ponto de vista discursivo (e também psicanalítico), todo e qualquer dizer está previamente inserido e relacionado a outros dizeres, mas isso não é visível para o sujeito ao tomar a palavra. E é por isso que não há garantias absoluta de uma estabilização permanente na política de sentidos que se organiza nas línguas e que, impondo-se historicamente, mostra-se naturalizada para as práticas sociais que regulam os usos lingüísticos.

Uma política de línguas, com seus aparelhos jurídicos, não tem como assegurar uma regulação totalizante para os dizeres. Assim, muitas vezes, à revelia das instituições gerenciadoras do que se pode e se deve dizer, diferentes sentidos se instauram, promovendo ou não rupturas, fazendo sentidos migrarem de um domínio de significação para outro ou, ainda, resignificando sentidos aparentemente já estabilizados nos espaços de enunciação. Relembro, aqui, que a memória é não toda, embora não raramente produza efeitos de completude.

Payer (2006), teorizando exatamente a questão da memória da língua, coloca a questão de modo muito interessante ao afirmar que “enquanto sujeitos de linguagem, somos colocados constantemente em condições de re-produzir discursos, com suas memórias próprias: palavras de ordem, repertórios, palavras simplesmente, sintaxes, modos de dizer etc., dando-nos conta ou não das memórias que estes carregam e/ou desencadeiam nos outros.” (Payer, 2006, p. 13) E, indo além, a autora chama a atenção para a “memória *na* língua, isto é, para o modo como os sentidos produzidos e sustentados socialmente, pela repetição, se encontram nisto que chamamos de língua já em seus elementos mínimos.” Deste modo, continua a autora, é possível compreender “que o modo como uma sociedade, um povo, produz sentidos historicamente encontra-se marcado em sua linguagem, no modo como ele fala a ‘sua’ língua, ou melhor, **a língua que lhe é dado falar por sua história**. Assim, a língua é tomada como parte da história, e a história significa *com a, através da* língua” (Payer, *op. cit.*, p. 39, grifo nosso)

Deixo, à guisa de fechamento dessa minha apresentação, uma pergunta: que apagamentos constitutivos da memória histórica da língua portuguesa no Brasil permitem a produção desse efeito de que o brasileiro não sabe falar a sua própria língua?

Notas

¹Adotamos como Orlandi (2002, p. 94) as expressões ‘política de línguas’ e ‘política lingüística’ como equivalentes. Sinalizamos, também, o uso de ‘política de línguas’ em Pêcheux ([1981], 2004).

²Milner faz menção à alíngua (lalangue), termo cunhado por J. Lacan.

³Cf. Guimarães http://www.labeurb.unicamp.br/elb/portugues/lingua_nacional.htm. Acesso em: set. 2007.

⁴ Guimarães, *idem*

Referências

GUIMARÃES, Eduardo. *Enciclopédia de línguas*. http://www.labeurb.unicamp.br/elb/portugues/lingua_nacional.htm. Acesso em: set. 2007.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MILNER, Jacques-Alain. *O amor da língua*. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1987.

PAYER, Onice. *Memória da língua; imigração e nacionalidade*. São Paulo: Ed. Escuta, 2006.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso; uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1988 [1975].

ORLANDI, Eni. *Língua e conhecimento lingüístico; para uma história das idéias no Brasil*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

ZIZEK, Slavoj (Org.) *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1996.

_____. *Eles não sabem o que fazem; o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

Legados de Saussure para a Análise do discurso: reflexões sobre a história da Lingüística*

Carlos Piovezani

Professor do Departamento de Letras da Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (FECILCAM). CEP 14.800.901 – Campo Mourão / PR.

cpiovezani@terra.com.br

Abstract. *Which is the place of the Linguistics, or more specifically, which is Saussure's place in the formation of the Discourse Analysis (AD) as well as in its development? Before giving a brief answer to that question, and having in mind Michel Pêcheux's group's readings about the Course in General Linguistics, we will show some of its contingencies and then some possible responses for it. We will also consider the emergency of this matter and the reasons of its formulation. In an attempt to understand some aspects of Saussure's reception by the DA ones, we will use discursive values and the contributions of the French linguistics historiography.*

Keywords. *Saussure, Discourse Analysis, Linguistics historiography.*

Resumo. *Qual o lugar da Lingüística e, mais particularmente, de Saussure na constituição e nos desenvolvimentos da Análise do discurso? Com vistas a refletir sobre a leitura que o grupo em torno de Michel Pêcheux fez do Curso de Lingüística Geral, exporemos algumas contingências dessa questão e examinaremos algumas das possíveis respostas que a ela poderiam ser dadas, considerando as condições de sua emergência e as razões de sua formulação. No intuito de compreender certos aspectos da recepção de Saussure pela AD, recorreremos a princípios discursivos e a contribuições da Historiografia lingüística francesa.*

Palavras-chave. *Saussure; Análise do discurso; Historiografia lingüística.*

1. As contingências de uma questão e outras questões

Em um dos Simpósios do *LV Seminário do GEL*, refletimos sobre a seguinte questão: “A Análise do discurso deixou Saussure sozinho com seu pensamento?”. Antes de formular uma ou algumas respostas possíveis para essa questão, vimo-nos impelidos a elaborar e a, eventualmente, responder outras interrogações: de que AD se trata, nesse caso? De que Saussure estamos falando? Em que consiste ‘deixar alguém sozinho com seu pensamento’? Existe realmente a possibilidade da solidão do pensamento? Acrescentamos, de imediato, que as diversas respostas a serem dadas à primeira questão dependerão daquelas que podem ser formuladas para responder a essas últimas.

Em face de um conjunto bastante heterogêneo de vertentes lingüísticas ao qual se designa, por vezes, sem maiores precisões, Análise do discurso, referimo-nos aqui especificamente aos estudos discursivos derivados dos trabalhos de Michel Pêcheux e seu grupo. É sobre alguns aspectos das leituras que essa Análise do discurso fez de Saussure que refletiremos em nosso trabalho. Já no que se refere a Saussure, em função do espaço, do tempo e do campo a serem considerados (respectivamente, o

estruturalismo francês, as décadas de 1960/70 e a AD), estabelecemos uma correspondência relativamente arbitrária entre seu nome e o *Curso de Lingüística Geral*, em detrimento das atribuições da novidade e da verdade do pensamento saussuriano supostamente contidas de modo exclusivo em suas fontes manuscritas.

Para os iniciados no domínio da AD, a questão-título do Simpósio remete a um texto de Pêcheux (*Sur la (dé-) construction des théories linguistiques* [1982]), que, por seu turno, refere-se a uma conferência de Benveniste (*Saussure après un demi-siècle* [1963], proferida em Genebra, por ocasião do quinquagésimo aniversário da morte de Saussure. Enquanto Benveniste afirma que Saussure foi o precursor da Lingüística moderna, de modo que todos os lingüistas que o sucedem devam-lhe algo (cf. Benveniste, 1995, p. 34), Pêcheux sustenta que os postulados saussurianos não foram devidamente respeitados e desenvolvidos pelas diversas correntes lingüísticas do século XX (cf. Pêcheux, 1998, p. 8 e seguintes). Antes de passarmos às considerações sobre as condições de possibilidade da questão “A AD deixou Saussure sozinho com seu pensamento?” e sobre as finalidades de sua formulação, tomemos o posicionamento de Benveniste e de Pêcheux em relação à obra de Saussure, com vistas a refletirmos acerca de certa faceta da história da Lingüística.

A despeito de algumas diferenças significativas, que derivam de suas distintas condições de produção, Benveniste e Pêcheux atribuem a Saussure a instauração dos “fundamentos” da Lingüística e do “corte epistemológico” efetivado em seu interior, apresentando uma versão endógena da história das ciências da linguagem e usufruindo as prerrogativas dessa versão. Ambos reivindicam o legado de Saussure e situam-se mais ou menos na ascendência de seu pensamento, mas advogam também a necessidade e a capacidade de ultrapassá-lo. Por um lado, conferem a Saussure a emergência da autonomia de um objeto e o advento da positividade científica de uma teoria e de um método; por outro, reclamam a necessidade de se focalizar aquilo que supostamente teria sido excluído das considerações saussurianas, como a “subjetividade na linguagem” e a “ordem do discurso”. Mas a teoria enunciativa de Benveniste e a Análise do discurso de Pêcheux não foram as únicas a adotar esse posicionamento ambivalente. A história da Lingüística dá-nos uma série de outros exemplos.

Entre as décadas de 1950 e 1970, surgiram campos e/ou conceitos no interior da ou em diálogo com a Lingüística: a *Discourse analysis*, de Harris, os *Speech acts*, de Austin, a *Sociolinguistics*, de Labov, a *Textlinguistik*, de Weinrich, a *sémiotique*, de Greimas, a *sémiologie*, de Barthes, a *Ethnography of communication*, de Hymes, entre outros¹. Cada um a seu modo, direta ou indiretamente, ao contar a própria história de seu surgimento ou ao anunciar a necessidade de sua emergência, tende a reconhecer algumas das contribuições, mas também a afirmar as falhas e lacunas de seus antecessores: Hymes, por exemplo, critica a noção de *competência lingüística*, de Chomsky, e propõe sua substituição pela de *competência comunicativa*. Contudo, parece ser Saussure, mais que Chomsky, o grande herói, mas também o maior vilão e a principal vítima dos ataques infligidos pelas lingüísticas da *fala*, do *texto* e do *discurso*. Se a opção pela *langue*, em detrimento da *parole*, foi amiúde concebida como a circunscrição necessária de um objeto para o estabelecimento de uma ciência autônoma, considerou-se, em contrapartida, que o *corte saussuriano* excluía as unidades transfrásticas, as variedades lingüísticas, o texto, as condições de produção, a história, o sujeito e o sentido (cf. Haroche; Henry; Pêcheux, 1971).

Observamos, freqüentemente, a gênese da teoria saussuriana ser reconstituída no interior da própria Lingüística, sob a forma de uma “descontinuidade” absoluta, instaurada na história desse campo: “On a plus rarement envisagé son engendrement à partir de configurations de savoirs extérieures à la théorie de la langue, de problématiques insoupçonnées, de filiations sourdes, voire à partir des silences de Saussure lui-même.” (Courtine, 2006). Por sua vez, o próprio Saussure, quando apresenta seu *coup d’oeil sur l’histoire de la Linguistique*, afirma que a ciência dos fatos da língua havia passado por “três fases sucessivas antes de reconhecer seu verdadeiro e único objeto”. Era, portanto, já chegado o tempo de a Lingüística “delimitar-se e definir-se a si própria” (Saussure, [1916] 2000, p. 7 e 13).

Além da definição e da delimitação imperativas à Lingüística, Saussure anuncia a necessidade do advento de uma “semiologia”. Seu anúncio será conhecido e difundido pelo mesmo *Curso de Lingüística Geral* que servirá de fundamento para a emergência da Lingüística estrutural. Enquanto esta última conhecerá um rápido sucesso, já no final da década de 1920, no Leste Europeu, a semiologia terá de esperar por volta de meio século para ganhar contornos relativamente definidos, fosse ela designada “semiótica”, como nos trabalhos de Greimas, ou “semiologia”, como nos textos de Barthes. Se as tendências enunciativas, textuais, sociolingüísticas, pragmáticas e discursivas, face às duas faces de Saussure, a do “pai fundador”, que amorosamente possibilitou a concepção da disciplina, e a do “pai censor”, que odiosamente interditou seu pleno desenvolvimento, tenderam a enfatizar as interdições e as exclusões saussurianas, a despeito do reconhecimento de suas conquistas científicas, a semiótica e a semiologia parecem ter realçado a fundação e a sua filiação a ela, embora tenham proposto várias ampliações. Talvez, o contexto em que emergiram esses dois campos de estudos da linguagem estivesse propício à reivindicação da herança de Saussure, o que permitiria, inclusive, a ultrapassagem das fronteiras da Lingüística:

Si la sémiologie concentre ainsi sur elle toute l’intensité de la référence à Saussure (et son ambivalence...), ce n’est pas par hasard, mais bien en raison de la voie qu’a prise la paradigmatization du saussurisme à partir des années 50. Lorsque s’est achevée la réception de Saussure, celle qui avait commencé dans les comptes-rendus du C.L.G. et qui s’était poursuivie, de manière problématique dans l’oeuvre de linguistes isolés ou dans celle de linguistes coalisés en fonction d’intérêts qui dépassaient largement la personne et l’oeuvre du savant genevois, la place devenait libre alors pour une ‘re’-découverte de Saussure au-delà des frontières de la discipline et à travers un certain nombre de personnalités-relais particulièrement et naturellement sensibles à la thématization saussurienne du “sémiologique”. (Chiss; Puech, 1999, p. 62)

De acordo com essa hipótese, a reclamação do legado e a inscrição na ascendência de Saussure, mas também na de Hjelmslev, nada têm de essencialmente pejorativas². Desde as primeiras reações ao CLG, uma série de *topoi* será estabelecida e algumas de suas passagens rapidamente se tornarão clássicas e quase obrigatórias, bastando que se comentasse sua profundidade, alcance e interesse, para que já se começasse a reproduzir uma rememoração legitimante. Do mesmo modo como são constitutivos da produção científica os condicionamentos sociais e institucionais, também o são as filiações teóricas e a formação de uma memória e de um horizonte disciplinar. Trata-se aqui de um duplo movimento discursivo dos campos de saber que promove tanto a tomada de consciência de si e sua auto-representação quanto sua própria constituição, mediante um

trabalho de memória, cujas ambivalências não são contingentes, mas necessárias. O pensamento de Saussure constituiu para a Lingüística e, posteriormente, para algumas Ciências humanas, a partir da segunda metade do século XX, um campo e uma perspectiva de pesquisa, de um lado, e um “domínio de memória” e um objeto de saber a ser transmitido e transformado, de outro (cf. Chiss; Puech, 1999).

Quase totalmente alheia à cronologia, a memória faz lembrar e esquecer, a depender de contingências que lhe são exteriores e de interesses que lhe são intrínsecos. Assim, o presente não herda o passado, mas o constrói à sua maneira. Na história da Lingüística, a obra de Saussure não escapou dessas vicissitudes; antes, ela ressurgiu por várias razões. Cabe-nos começar a refletir sobre seu ressurgimento.

2. Causas e fins da questão

Aqui, discorreremos, inicialmente, sobre a irrupção e a produtividade da questão-título do Simpósio e, em seguida, aventaremos algumas respostas possíveis a essa questão, de modo que as perguntas acerca da natureza e da possibilidade de se estar “sozinho com seu pensamento” serão respondidas, ora de um modo mais direto ora de uma maneira relativamente oblíqua, no desenvolvimento de nosso texto. Por essa razão, depois de termos proposto uma restituição da complexidade da questão que nos incita a refletir acerca das interpretações da obra de Saussure realizadas pela AD, passamos agora a avançar uma hipótese sobre as condições de emergência dessa questão e a tentar apresentar uma razão que justifique sua formulação. Em síntese, propomo-nos a responder rápida e provisoriamente as seguintes questões: por que e para que empreendemos um recuo histórico que visa a apresentar certas eventualidades das leituras e das apropriações que a AD fez do pensamento saussuriano?

Fazer história da AD, da Lingüística ou, ainda, dos saberes em geral poderia ser fácil e rapidamente concebido como um gesto que segue o próprio esgotamento do domínio científico que se torna objeto de uma análise histórica. Esse não parece ser o caso da AD peuchetiana, praticada no Brasil, tendo em vista sua progressiva difusão e seu constante desenvolvimento; fato, aliás, que, em certas circunstâncias, provoca também sua banalização. Não se trata, aqui, de formular a referida questão-título para respondê-la, repetindo a versão da história apresentada por um de seus principais protagonistas, mas de tomar essa versão como objeto de reflexão; isto é, ao invés de reiterarmos as representações da leitura que Pêcheux fez da obra de Saussure, buscamos situar essas representações no contexto em que elas foram produzidas³.

Sob a égide do princípio de Nietzsche ([1874] 2003), segundo o qual a história deve estar a serviço da vida, nossa investida sobre um passado recente da AD tenta afastar não somente a contemplação de uma “história monumental”, e o conservadorismo de uma “história antiquária”, mas também a rebeldia de uma “história crítica”. Noutros termos, o enfoque histórico sobre um certo aspecto da constituição e dos desenvolvimentos da AD justifica-se, na medida em que ele possibilita i) o reconhecimento do que fora feito, com vistas a identificarmos o que ainda há por fazer; ii) a lembrança de nossas filiações, no intuito de não cedermos à sedução das novidades e aos perigos da lassidão; iii) e o desembaraço das dívidas da pesada hereditariedade, a fim de que possamos ultrapassar alguns limites que já não são mais os nossos. Cremos que, ao proceder desse modo, a história estará a serviço da vida do campo de saber no interior do qual nos inscrevemos e para o qual, inclusive, a história sempre foi (ou deveria ter sido) uma instância incontornável.

A pertinência epistemológica da questão não esclarece suficientemente as condições de possibilidade de seu advento. A partir dos trabalhos de Robert Godel sobre as fontes manuscritas do CLG, em 1957, e das edições críticas do *Curso* (principalmente, as de Rudolf Engler e de Tulio de Mauro), vimos surgir e se fomentar um conjunto de pesquisas filológicas, cujo principal representante parece ser atualmente Simon Bouquet e cuja orientação caracteriza-se por um “retorno a Saussure”, visando a revelar seu verdadeiro pensamento, pretensamente contido em seus manuscritos.

Em que pesem alguns excessos puristas dessa visada filológica, entre os quais destacamos, por exemplo, uma insistente desconsideração das repercussões e do valor estimulante do CLG para a Lingüística e para as Ciências humanas, particularmente no interior do movimento estruturalista francês, da segunda metade do século XX, reconhece-se nela o desempenho de um importante papel: “Incontestablement, ce retour aux sources manuscrites nuance une interprétation trop radicale des dichotomies saussuriennes” (Puech, 2005, p. 97). Acreditamos que, em consonância com a inclinação da AD às reflexões epistemológicas, a emergência dos atuais debates sobre a obra de Saussure tenha contribuído decisivamente para que historiadores da Lingüística e analistas do discurso começassem a refletir sobre as relações entre Saussure e a AD.

No contexto francês, a repercussão da “Note sur le discours”, publicada nos *Écrits de linguistique générale* (Saussure, 2002), tem sido intensa e promovido desde ajustes necessários até anacronismos dispensáveis. Considerando a extensão e a fecundidade dos estudos discursivos no Brasil, não podemos permanecer indiferentes a esse debate. Dessas circunstâncias, derivam a possibilidade e o interesse da questão, aqui, insistentemente repetida, “A AD deixou Saussure sozinho com seu pensamento?”, e das diferentes respostas que podem ser dadas a ela.

3. Algumas possíveis respostas

Uma vez que já fizemos alguns breves comentários sobre o advento e a pertinência das discussões em torno das relações entre Saussure e a AD, na história recente da Lingüística, cabe-nos, por ora, retomar a questão central deste nosso trabalho e apresentar algumas das possíveis respostas, considerando os efeitos das variáveis às quais nos referimos acima. Se as respostas podem variar, portanto, conforme focalizemos essa ou aquela AD e/ou esse ou aquele Saussure, *a fortiori*, elas variarão de acordo com quem as produza e com o que se entende por abandono à solidão do pensamento. Assim, à questão “a AD deixou Saussure sozinho com seu pensamento?”, poder-se-ia responder “sim” e/ou “não”, segundo a pertença a um certo campo de saber e a um determinado grupo institucional. *Grosso modo*, talvez pudéssemos conjecturar, a título de exemplo, ao menos, três diferentes respostas:

- a) para **alguns analistas do discurso**, a resposta poderia ser “não”. Para justificar essa sua negativa, esses analistas diriam: “Desde os manifestos fundadores da AD, no final da década de 60 e início da de 70, até seus últimos trabalhos, Saussure sempre foi uma presença constante nos textos de Michel Pêcheux e seu grupo” ou “A AD sempre se debruçou sobre a ordem da língua”. Esses mesmos ou ainda outros analistas poderiam também responder “sim”, caso entendessem que “deixar alguém sozinho” significa ultrapassar suas contradições, “mudar de terreno” e constituir teoria, método e objeto científico, conforme Pêcheux anunciava ter feito em relação a Saussure. Conhecemos a fórmula repisada: “Saussure excluiu o sujeito, a história e o sentido...”;

b) por razões distintas, **alguns partidários de certas correntes lingüísticas e de uma determinada vertente filológica do saussurianismo** (Bouquet, [1997] 2000) responderiam “sim”. Enquanto os primeiros contentar-se-iam em reproduzir certos lugares-comuns, tais como “a AD não tem uma teoria lingüística”, “a AD só trabalha com a ideologia”, “Para a AD tudo é ideológico e o sujeito é assujeitado” etc., os últimos afirmariam que a AD deteve-se apenas no CLG, praticamente ignorando o “verdadeiro Saussure” das fontes manuscritas;

c) já a **Historiografia lingüística francesa** poderia responder “sim” e “não”. “Sim”, pelo fato de que a AD teria desconsiderado alguns aspectos fundamentais do CLG e cobrado de Saussure o que não era próprio de seu tempo, ignorando, por extensão, por exemplo, que no *Curso* há uma certa concepção de história, de sujeito, de sentido etc. Mas a resposta dessa mesma historiografia também poderia ser “não”, visto que ela reconhece que, para a AD, Saussure representa um “corte epistemológico” e a Lingüística consiste num de seus pilares.

Se a sugestão dessas possibilidades de resposta à nossa questão parece começar a lançar alguma luz sobre os reveses que aqui estão em jogo, pensamos ser ainda preciso examiná-las mais de perto para que possamos compreendê-las um pouco melhor. Não nos propomos a dar cabo dessa tarefa aqui; antes, limitar-nos-emos a tentar contextualizar as respostas dadas pelos analistas do discurso, valendo-nos para tanto de contribuições oriundas da Historiografia lingüística.

4. Para começar a entender as respostas

Conforme já adiantamos, as diferentes respostas derivam, evidentemente, das distintas posições dos enunciadores que, por seu turno, são distintos leitores de Saussure. As respostas reunidas em “a” e “b” tratam-se de leituras de diferentes textos do pensamento saussuriano, inscritas em momentos distintos; respectivamente, o CLG, durante os anos 60/70, e as fontes manuscritas, nos anos 90 – ainda que a publicação das *Sources manuscrites*, de Godel, seja de 1957. Já as respostas agrupadas em “c” consistem, ao mesmo tempo, numa leitura de Saussure e numa leitura das leituras de Saussure. Pelo viés historiográfico, busca-se analisar a especificidade da recepção francesa da obra saussuriana, no interior de um campo em que a Lingüística desempenhou um papel fundamental, durante um período de efervescência teórica, cultural e política. Por isso, cremos que a Historiografia lingüística pode iluminar alguns pontos que poderiam permanecer demasiadamente obscuros, caso nos apegássemos demais às versões da história da relação entre Saussure e a AD contadas pelos seus protagonistas ou por seus detratores.

É justamente a Historiografia lingüística, na figura de Puech (2005), que não nos deixa esquecer que a emergência da noção de “discurso” e o advento da própria AD, na França, ocorrem num momento em que se realizava a “terceira recepção” do CLG, em solo francês. O fato de que a Análise do discurso tenha surgido nesse contexto contribuiu decisivamente para promover a leitura que Pêcheux fez da obra saussuriana, quando da concepção dos primeiros textos da AD. Retomemos, rapidamente, as quatro diferentes fases da recepção do pensamento de Saussure, na França (cf. Puech, 2005), no intuito de compreender alguns aspectos dessa leitura:

- A primeira recepção ocorreu já no momento da publicação do *Curso*. Com efeito, a obra não despertou grande interesse e foi considerada, pela maioria dos

lingüistas, demasiadamente especulativa e abstrata, em comparação com o rigor do *Mémoire sur le système des voyelles en indo-européen*. Meillet e Vendryès, entre outros, reprovaram Saussure (e não os editores do CLG, visto que, até a descoberta e a publicação das “fontes manuscritas”, praticamente não se questionava a autoria do *Curso*) pela desconsideração do caráter empírico da língua e, por extensão, da co-variação entre língua e sociedade.

- Já a segunda recepção desenvolveu-se, durante o período entre as duas Grandes Guerras, junto a alguns poucos lingüistas franceses – Brunot, Damourette, Pichon e Guillaume – e não provocou maiores repercussões. Em contrapartida, no Leste Europeu, desde os anos 20, fora dos dois grandes centros de estudos lingüísticos da época, a Alemanha e a França, o CLG, em conjunto com os Manifestos do Círculo lingüístico de Praga, tornou-se “un texte stratégique pour la ‘périphérie’ à la conquête des institutions centrales”; sabemos, contudo, que “les points de contact avec la France dans cette diffusion des idées saussuriennes ne se feront que par quelques individus isolés” (Puech, 2005, p. 96).
- Depois do final da Segunda Guerra Mundial, acontece a terceira recepção. O pensamento de Saussure extrapola o domínio relativamente restrito dos círculos lingüísticos. O CLG torna-se, na França, principalmente a partir da década de 50, uma leitura fundamental não apenas para lingüistas, mas também para antropólogos, sociólogos, filósofos, psicanalistas etc. Somente depois de aproximadamente 40 anos de sua publicação é que o CLG se tornaria uma obra amplamente lida (leitura, aliás, freqüentemente intermediada pelas interpretações de Jakobson e de Hjelmslev, por exemplo) no contexto francês.
- A quarta recepção dá-se com a descoberta e publicação das fontes manuscritas. Conforme mencionamos, a partir das fontes manuscritas e das edições críticas do CLG, iniciou-se na França, desde os anos 1990, um conjunto de trabalhos filológicos que se debruça, principalmente, nos textos saussurianos acerca das lendas germânicas e dos anagramas da poesia latina e cujos fins consistem basicamente no retorno a Saussure, visando a enfim revelar o seu verdadeiro pensamento.

Se o esboço dessas diferentes fases da recepção do CLG peca por uma demasiada simplificação⁴, ele tem o mérito de ressaltar o caráter compósito da circulação e da apropriação do pensamento de Saussure na França:

Ces quatre phases trop schématiquement dégageées ici visent seulement à souligner la complexité de la réception de Saussure en France. Malgré les presque dix années de d’enseignement de Saussure à Paris, malgré l’influence très forte qu’il a exercée sur ses auditeurs à l’Ecole Pratique des Hautes Etudes (de 1882 à 1889), les idées du *Cours* a) sont restées longtemps marginalisées, b) n’ont connu un regain d’intérêt que très tardivement (après la seconde guerre mondiale et dans le contexte du ‘structuralisme généralisé’ où elles ont été ‘amplifiées’ et connues par de multiples truchements), c) et enfin n’ont donné lieu que très tardivement à une enquête sur la “vraie pensée” de Saussure à travers les différents manuscrits disponibles. (Puech, 2005, p. 97)

A concepção da “ordem do discurso” e o empreendimento de uma AD, durante os anos 60/70 na França, estabelecem um diálogo complexo com Saussure e com o

estruturalismo, sem que lingüistas ou analistas do discurso tenham freqüentemente se preocupado em estabelecer (ou mesmo percebido) as diferenças entre o pensamento saussuriano e o projeto estruturalista. No caso da emergência da Análise do discurso francesa, trata-se, ao mesmo tempo, de uma continuidade reativa e legitimadora e de uma vontade de recusa e ultrapassagem, sob a forma de uma transposição além do domínio estrito da língua e de uma extensão em direção à história e ao sujeito do discurso.

Acreditamos que Saussure ou, antes, que as leituras da obra saussuriana consistem num viés interessante, por meio do qual podemos tentar compreender alguns desenvolvimentos históricos das ciências da linguagem de nossos dias. Desse modo, torna-se possível apreender alguns fatores e fenômenos em torno das identidades e diferenças instauradas no movimento estruturalista francês da década de 1960, no interior do qual surgiu a AD. No que concerne às identidades, ou seja, às representações comuns desse estruturalismo acerca do pensamento de Saussure, tendem a se destacar o reconhecimento do “corte epistemológico” e a fundação da Lingüística moderna, por um lado, e a identificação, recusa e proposta de superação das “exclusões” saussurianas, por outro. Possivelmente, uma das razões dessas representações seja a “leitura filtrada”, que se realizou naquele momento, por intermédio da qual as célebres dicotomias do *Curso* foram expostas e enrijecidas.

Seguindo Chiss e Puech (1997), aventamos ainda um outro fator para que isso tenha ocorrido. É praticamente um consenso que durante os anos de 1960, no estruturalismo francês, viveu-se o apogeu da Lingüística: ela teria sido a “ciência piloto” entre as Ciências humanas e oferecido para essas últimas um modelo de cientificidade. Assim, toma-se freqüentemente como dado o que, de fato, poderia ser posto em causa. Pensamos ser possível, diferentemente dessa interpretação amiúde admitida, segundo a qual se considera esse período como o “império da Lingüística”, conceber esse momento como o “reino da interdisciplinaridade”, uma vez que as abordagens constantemente conjugavam os saberes: Lingüística e Antropologia, Lingüística e História, Lingüística e Psicanálise, Lingüística e Sociologia etc. Reside, aqui, aliás, um paradoxo: essa conjunção de saberes apóia-se numa obra, a saber, o CLG, que fora produzida, visando essencialmente à autonomia disciplinar da Lingüística. Parece-nos ter sido a partir dessa configuração interdisciplinar que, por razões conceituais, ideológicas e institucionais, reiteraram-se as supostas exclusões do CLG.

Já no que respeita às diferenças forjadas e desenvolvidas no seio do estruturalismo francês, é preciso considerar que elas derivam da própria heterogeneidade desse movimento intelectual, tornando problemática sua própria designação no singular. Entre os anos de 1950 até 1970, surgiram diferentes estruturalismos: um “estruturalismo científico”, cujos principais representantes seriam Lévi-Strauss, Greimas e Lacan; um “estruturalismo semiológico”, com Barthes, Kristeva, Todorov e Serres, por exemplo; e um “estruturalismo historicizado”, em que se enquadrariam Althusser, Bourdieu e Foucault, entre outros (cf. Dosse, [1991] 1993, p. 16-17). Mas, às diferenças entre esses grupos, poderíamos somar os distintos projetos que se abrigavam em seu interior e, ainda, as singularidades individuais que esses grupos comportavam. Apesar de algumas invariâncias, Saussure não foi lido do mesmo modo pelos diversos estruturalistas, nem tampouco teve a mesma importância na fundamentação de suas diferentes abordagens.

Com vistas a suspendermos temporariamente nossa reflexão, limitar-nos-emos a um rápido comentário referente a dois pensadores incontornáveis na Análise do discurso, quais sejam, Pêcheux e Foucault. Na esteira de Cruz (2005), diríamos que, por diversas razões, enquanto a obra de Saussure é essencial no projeto de Pêcheux, para Foucault ela parece ser apenas contingente. Se nos restringirmos a Pêcheux, observaremos que, nas reformulações da AD empreendidas por ele e pelo grupo ao seu redor, do final dos anos de 1960 até o início da década de 1980, a leitura que se fez de Saussure alterou-se consideravelmente: em seus primeiros textos, Pêcheux lia o CLG e enfatizava a necessidade de superar suas exclusões; já nos últimos, ele refere-se às fontes manuscritas e sublinha a necessidade de debruçar-se sobre a “ordem da língua”. A história dessas diferentes leituras já está sendo feita por outrem e alhures; fiquemos à espera de seus resultados.

Notas

* Agradeço imensamente a Marcio Alexandre Cruz, fino conhecedor da Historiografia lingüística e da presença da obra de Saussure na constituição e desenvolvimentos da Análise do discurso. Meu texto deve muito às nossas discussões e à leitura de seu trabalho. Sublinho ainda que uma versão modificada deste texto foi publicada na Revista *Alfa*, v. 52, no. 1, 2008.

¹ Esta relação de domínios e noções não se pretende exaustiva, não se preocupa em ser fiel a uma cronologia estrita nem tampouco atribui exclusivamente aos nomes próprios que os seguem sua paternidade individual. Para nos limitarmos a dois exemplos que inviabilizariam tanto a cronologia quanto a exclusividade precursora, poderíamos pensar numa certa “sociolingüística” russa (em Nikolai Marr e no Círculo de Bakhtin) ou numa espécie de “teoria da enunciação” *avant la lettre*, em Charles Bally.

² Cortina e Marchezan não reivindicam para a semiótica greimasiana uma filiação simples e direta de Saussure. Discorrendo sobre a “herança saussuriana e hjelmsleviana”, os autores esclarecem que, apesar de seguir e aprofundar muitos dos princípios de Saussure, a semiótica não se resume a uma sua mera repetição: “A semiótica tem, assim, suas preocupações já situadas no Curso de Lingüística Geral, embora seus procedimentos metodológicos não constituam uma transposição do modelo saussuriano do signo lingüístico, uma vez que consideram não os sistemas de signos, mas os processos de significação; para tanto, já na sua trajetória inicial, com Semântica estrutural, a semiótica acompanha as propostas de Hjelmslev.” (2004, p. 396).

³ Nesse sentido, nosso trabalho incorpora uma série de contribuições da Historiografia lingüística francesa (Chiss; Puech (1997 e 1999), Normand (2000), entre outros) e reitera questões e hipóteses elaboradas por Cruz (2005) sobre a recepção do pensamento saussuriano realizada pela AD francesa.

⁴ No intuito de ilustrar a complexidade da circulação e da recepção da obra de Saussure, mencionamos um único exemplo: a heterogeneidade das interpretações do CLG feitas pelos pensadores russos, na década de 1920. Enquanto os membros do Círculo lingüístico de Moscou (entre os quais se encontravam Spet, Jakobson e Tynianov) acolheram favoravelmente o pensamento saussuriano, os componentes do Grupo de São Petersburgo (Bakhtin, Volochinov, Jakubinski, entre outros) refutaram-no, alegando seu descaso para com a dimensão social das interações lingüísticas (cf. Ageeva, 2007).

Referências bibliográficas

- AGEEVA, Inna. La théorie de Saussure à travers sa réception dans les années 1920-30 en Russie. 2007. Comunicação oral (*Colloque International Révolutions Saussuriennes*). Université de Genève, Genebra. (manuscrito xerocopiado)
- BENVENISTE, Émile. Saussure após meio século. In: BENVENISTE, Émile. Problemas de lingüística geral I. 4ª. edição. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1995. p. 34-49.
- BOUQUET, Simon. *Introdução à leitura de Saussure*. São Paulo, Cultrix, 2000.
- CHISS, Jean-Louis; PUECH, Christian. *Fondations de la linguistique. Études d'histoire et d'épistémologie*. Bruxelles: Ducolot, 1997.
- CHISS, Jean-Louis; PUECH, Christian. *Le langage et ses disciplines*. (XIXe-XXe siècles). Bruxelles: Ducolot, 1999.
- CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. Teoria Semiótica: a questão do sentido. In: BENTES, Ana Cristina; MUSSALIN, Fernanda. (Org.). Introdução à lingüística: fundamentos epistemológicos. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2004. p. 393-438.
- COURTINE, Jean-Jacques. Saussure chez les spirites. À la recherche de l'inconscient linguistique. 2006. Conferência (*Ciclo de palestras* do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSCar). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. (manuscrito xerocopiado).
- CRUZ, Márcio Alexandre. *L'école française d'Analyse de discours et le saussurisme: rupture ou continuité?* 2005. 147 f. Mémoire (DEA de Sciences du langage). Université de Paris III/ Sorbonne Nouvelle, Paris.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Vol. I. O campo do signo. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- HAROCHE, Claudine; HENRY, Paul; PÊCHEUX, Michel. La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours. *Langages*, Paris, n. 24, p. 93-106, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NORMAND, Claudine. *Saussure*. Paris: Belles Lettres, 2000.
- PÊCHEUX, Michel. Sobre a desconstrução das teorias lingüísticas. *Língua e instrumentos lingüísticos*, Campinas, n. 4/5, p. 7-32, 1998.
- PUECH, Christian. L'émergence de la notion de 'discours' en France et les destins du saussurisme. *Langages*, Paris, n. 159, p. 93-110, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Écrits de linguistique générale*. Texto editado por Simon Bouquet e Rudolf Engler. Paris: Gallimard, 2002.

A dêixis discursiva como elemento constituinte da semântica global

Edvania Gomes da Silva¹

¹Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) – Vitória da Conquista – BA- Brasil - CEP: 45 083 – 900.

Abstract. *This article aims at displaying how the discursive deixis phenomenon constitutes an analysis basis so as to identify features of global semantics of a certain discourse. Therefore, we analyze texts elaborated in the field of Liberation Theology religious movement, bond to the Roman Catholic Church, in order to identify, in such texts, the time-space coordinates that are presupposed in the utterances that materialize the discourse of the movement. The analyses demonstrate that the Liberation Theology texts tend to present a human Jesus Christ, always concerned with the poor and excluded peoples' life and problems.*

Keywords. *religious discourse, deixis, global semantics.*

Resumo. *O objetivo deste trabalho é mostrar como o fenômeno da dêixis discursiva constitui um dos planos de análise que permite identificar traços da semântica global de um determinado discurso. Para tanto, partiu-se da análise de textos produzidos no âmbito do movimento religioso da Teologia da Libertação (TL), vinculado à Igreja Católica Romana, a fim de identificar, nesses textos, quais as coordenadas espaciotemporais pressupostas nas enunciações que materializam o discurso do citado movimento. As análises mostraram que há nos textos da TL uma tendência em apresentar um Jesus Cristo humano, sempre preocupado com a vida e com os problemas do povo pobre e excluído.*

Palavras-chave. *discurso religioso; dêixis; semântica global.*

1. Considerações iniciais

O objetivo deste trabalho é mostrar como o fenômeno da dêixis discursiva constitui um dos planos de análise que permite identificar traços da semântica global² de um determinado discurso. Para tanto, analisei um conjunto de textos produzidos no âmbito do movimento religioso da Teologia da Libertação (TL), vinculado à Igreja Católica Romana, a fim de identificar quais as coordenadas espaciotemporais pressupostas nas enunciações que materializam o discurso do citado movimento. Vale salientar que as considerações feitas neste artigo estão baseadas nos resultados da minha tese de doutorado³.

2. Dêixis e memória.

A dêixis é um fenômeno bastante pesquisado no interior dos estudos lingüísticos, principalmente no que diz respeito às análises enunciativas.

Um dos primeiros autores a propor o conceito de *dêiticos* ou *embreadores* para o campo dos estudos lingüísticos foi Roman Jakobson. Para ele, a dêixis estaria ligada a um dos quatro tipos possíveis de relação entre *código* e *mensagem*. No caso dos dêiticos, é a mensagem que remete ao código, pois *a significação geral de um embreador não pode ser definida fora de uma referência à mensagem* (Jakobson, 1963 *apud*. Charaudeau & Maingueneau, 2004: 182). O estudo dos embreadores proposto por Jakobson resume-se às relações estabelecidas entre as diferentes instâncias envolvidas no *esquema de comunicação* (*emissor ou destinador, destinatário, código, mensagem*, etc.). Nesse caso, o que interessa de fato é o funcionamento do sistema lingüístico.

Ainda no âmbito do estruturalismo, mas em uma perspectiva lingüístico-enunciativa, Émile Benveniste procurou mostrar que a dêixis (ou *embreagem enunciativa*) mantém uma estreita relação com a situação de enunciação. De acordo com essa perspectiva, os dêiticos (como os pronomes “eu” e “tu”) só podem ser interpretados levando em consideração o contexto espaciotemporal criado e mantido pelo ato de enunciação. Além disso, quando trata das relações de tempo no verbo francês, Benveniste distingue a “enunciação histórica” (sem intervenção do locutor) da “enunciação discursiva” (que supõe um locutor agindo sobre um alocutário). Trata-se aqui da distinção entre *discurso* e *história*. Nesse caso, a embreagem enunciativa estaria limitada ao *plano da enunciação do discurso*, pois no *plano de enunciação da história* “os eventos parecem narrar-se a si mesmos” não havendo qualquer referência ao sujeito, ao tempo ou ao espaço da enunciação (Benveniste, 1966: 56).

Entretanto, conforme atestam Charaudeau & Maingueneau (2004: 182), o *emprego de termos como narrativa e história pode ser fonte de confusão, pois existem enunciados que não são narrativos e que são desprovidos de embreagem (por exemplo, uma definição de dicionário ou um provérbio)*. Por outro lado, a noção de *discurso*, conforme definido por Benveniste, difere completamente da concepção da Análise de Discurso. Para AD, a noção de discurso não está relacionada à presença ou à ausência de embreadores. Na análise do discurso materializado por um determinado posicionamento, são considerados todos os tipos de produção verbal. Dessa forma, tanto as produções que pertencem ao *plano embreado* (o “discurso” em Benveniste), quanto àquelas que pertencem ao *plano não-embreado* (denominado, anteriormente, de “narrativa”) interessam aos estudos do discurso, segundo a perspectiva da AD.

Com base na análise que faz dos discursos devotos, Maingueneau (1984) modifica e amplia a noção de dêixis, atribuindo-lhe um caráter discursivo. Para o autor, a dêixis não define apenas as coordenadas espaciotemporais implicadas em um ato de enunciação, ela define também, no nível discursivo, o universo de sentido que um posicionamento constrói através de sua enunciação. Não se trata, pois, de uma referência à situação de enunciação, ou seja, ao momento e ao espaço em que uma formulação foi materializada. Trata-se de verificar em que medida as expressões utilizadas nessa formulação remetem à *cena que o discurso constrói para autorizar sua enunciação* (Maingueneau, 1984: 93). Nesse caso, a dêixis pode ser vista como mais um plano do discurso submetido às regras que regem o funcionamento da semântica global de um determinado posicionamento. São essas regras que definirão o espaço-tempo no interior do qual um determinado discurso se legitima. O universo de sentido criado e/ou

pressuposto pela dêixis discursiva engloba quatro dimensões: o locutor ou enunciador; o destinatário ou co-enunciador; a cronografia (o tempo); e a topografia (o espaço). Cada posicionamento enfatizará mais ou menos um desses elementos, segundo os condicionamentos de sua semântica global.

A noção de dêixis também está relacionada à memória. Somente pelo recurso à memória discursiva é possível identificar quais as coordenadas espaciotemporais que estão em consonância com a semântica global de um determinado posicionamento. Por isso, é possível afirmar, no caso da dêixis, que o enunciador de um posicionamento discursivo não enuncia a partir de um lugar (uma cena) e de um tempo (uma cronografia) efetivamente determinados por um exterior – se fosse o caso, teríamos uma cronologia e uma topologia. As formulações desse enunciador são produzidas no interior do espaço semântico no qual o discurso se constitui. É com base nessa relação entre *discurso* e *memória* que Maingueneau propõe a noção de *dêixis fundadora*. Ela corresponde às *situações de enunciação anteriores que a dêixis atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade* (Maingueneau, 1987: 42). Trata-se, portanto, de um retorno à memória discursiva, pois, ainda segundo Maingueneau, um posicionamento só pode enunciar de forma válida se puder *inscrever sua alocação nos vestígios de uma outra dêixis, cuja história ele institui ou “capta” a seu favor* (*idem: ibidem*).

3. A dêixis nos textos da Teologia da Libertação.

Os textos da Teologia da Libertação fazem referência constante ao livro do Êxodo (Bíblia Sagrada – Antigo Testamento) e, conseqüentemente, à libertação do Povo de Deus. A *cena* da libertação do povo de Israel legitima a luta pela libertação das injustiças defendida pelo enunciador do discurso da TL. Por outro lado, a vinda do Messias, Jesus Cristo, como libertador do povo oprimido, é também apresentada como *cena* legitimadora do discurso da Libertação. Nesse caso, tanto o Antigo (por meio do livro do Êxodo), quanto o Novo (através da figura de Jesus Cristo) Testamentos são constantemente retomados nos textos da TL. É o que podemos verificar nos exemplos abaixo:

Exemplo 1

Tudo o que é relevante na dimensão da libertação é enfatizado e tematizado na Bíblia: o próprio povo, produtor dos textos escriturísticos, como o povo oprimido e espremido entre as grandes potências do Oriente Médio e Egito, a temática do êxodo, do exílio, da libertação do Povo de Deus, a figura de Jesus de Nazaré como libertador a um tempo histórico e trans-histórico, sua mensagem do reino de Deus como total libertação dos homens e da criação, a cruz e a ressurreição como mistério pascal paradigmático de todo processo de libertação autêntica, a opção preferencial pelos pobres, por parte do Jesus histórico, a conversão como ruptura com um mundo que se basta a si mesmo e a abertura para novidade libertadora do Reino /.../; só a partir dos humilhados e ofendidos o Evangelho aparece como boa-nova. É aqui – na boa-nova de Cristo – que encontraremos as respostas para nossas tantas perguntas. (Boff & Boff, 1979: 32 – Grifos meus).

Exemplo 2

A primeira aparição pública de Jesus na sinagoga de Nazaré (Lc 4, 16-19) mostra a inequívoca tendência libertária da mensagem de Jesus. Hoje qual é a grande esperança do povo? Ele espera uma sociedade justa e participativa, nova /.../. Uma evangelização que não recolha as esperanças radicais do povo histórico de hoje, particularmente dos pobres, dificilmente significará continuidade e fidelidade àquela Evangelização iniciada por Jesus (Boff, 1990: 86 – Grifos meus).

Exemplo 3

A espiritualidade das CEBs lança suas raízes na tradição bíblica. Mas, este enraizamento se faz de modo criativo, como nos lembra Frei Carlos Mesters: olhando a vida com a Bíblia nos olhos. Olhando a Bíblia com a vida nos olhos. A vida que ilumina a Bíblia é iluminada pela Bíblia (Mesters, 1983. p. 83-86). /.../.
O texto-base busca, com a ajuda dos/as exegetas ligados às lutas do povo pobre e excluído, traduzir a imensa riqueza presente na Sagrada Escritura, privilegiando a espiritualidade exodal e sapiencial, em relação ao Primeiro (Antigo) Testamento. Quanto ao Segundo (novo) Testamento, a espiritualidade do seguimento de Jesus anima nossas comunidades eclesiais de base no confronto com o sistema neoliberal com sua lógica excludente (Frigerio, 2004: 41).

Nos três exemplos, verifica-se a relação entre uma leitura da Bíblia (aquela autorizada pelas regras que regem a semântica global da TL) e a temática da libertação, conforme proposta pelo discurso materializado nos textos do movimento. Nesse caso, os dêiticos fazem referência tanto ao tempo e ao espaço dos textos bíblicos, quanto ao momento atual. Há, portanto, o estabelecimento de um jogo lingüístico-discursivo. O enunciador do discurso da TL, ao mesmo tempo em que remete seu co-enunciador ao tempo e aos lugares bíblicos, o traz de volta à realidade do povo pobre e oprimido. No exemplo 1, a relação entre os textos bíblicos e o tema da libertação é apresentada logo no primeiro período. Em seguida, há uma enumeração de vários aspectos da Bíblia (o exílio, a libertação, a cruz e a ressurreição, etc.) que, segundo o discurso materializado no texto, estão relacionados ao tema da libertação. No último período do exemplo, o dêitico *aqui* remete o leitor ao Evangelho, que segundo o texto, é a boa-nova de Cristo. Por outro lado, a desinência do verbo *encontraremos* e o pronome *nossas*, que são dêiticos (ou embreantes) de pessoa revelam uma mudança do ponto de referência. Nesse caso, as coordenadas espaciotemporais da enunciação já não são mais aqueles dos textos bíblicos. Trata-se do espaço-tempo em que a formulação foi produzida, isto é, o momento no qual enunciador e co-enunciador estão historicamente inseridos. Há, portanto, uma mistura dos planos de embreagem. Na maior parte do texto, não há qualquer menção à situação de enunciação. Trata-se apenas de uma narrativa dos principais episódios bíblicos. Entretanto, ao final do excerto, há o estabelecimento de uma relação com o plano embreado. Nesse caso, a expressão definida *nossas comunidades eclesiais de base* materializa a imagem tanto do fiador do discurso da TL, quanto do co-enunciador do texto. Essa expressão referencial é, portanto, responsável pela introdução do texto no plano embreado. A alternância entre o plano embreado e o plano não-embreado também está presente no exemplo 2. Nesse caso, há, primeiramente, o recurso ao plano não-embreado, quando o texto faz referência à *aparicação pública de Jesus na Sinagoga de Nazaré*. Em seguida, o dêitico temporal *hoje*

remete o leitor à situação de enunciação. Por fim, a expressão *àquela evangelização iniciada por Jesus* remete de novo ao espaço-tempo dos textos bíblicos. Já, no caso do exemplo 3, apesar de também haver um jogo entre a realidade bíblica e o momento da enunciação, não há alternância entre o plano embreado e o plano não-embreado. Nesse caso, são as expressões referenciais definidas que fazem a ligação entre as comunidades de base e a *Sagrada Escritura*. No primeiro período, por exemplo, o uso das expressões definidas “cria” dois pressupostos de existência. A primeira dessas expressões – *a espiritualidade das CEBs* – faz referência à situação de enunciação, pois é exatamente sobre esse tema que versa o documento do qual foi copiado o excerto. O pressuposto criado por meio desta expressão é o de que as comunidades de base têm uma espiritualidade. A segunda descrição definida – *na tradição bíblica* - faz referência aos textos bíblicos e “cria” um pressuposto segundo o qual existe uma tradição bíblica. Essas duas expressões referenciais vão sendo retomadas, ao longo do excerto por meio de outras descrições definidas (*o texto-base, nossas comunidades eclesiais de base*, que fazem referência à *espiritualidade das CEBs*; e *na Sagrada Escritura, a espiritualidade exodal e sapiencial*, que fazem referência à *tradição bíblica*). Ao final do excerto, essas duas *cenografias* são confrontadas com uma terceira: *o sistema neoliberal*. No texto, o sistema neoliberal é categorizado como algo que se opõe tanto à realidade bíblica, quanto à espiritualidade das comunidades de base.

Outra dêixis discursiva “criada” pelo discurso da Teologia da Libertação é a que remete à *cena do Concílio Vaticano II*. No discurso materializado nos textos da TL, o citado Concílio é uma referência quase obrigatória. A esse respeito, vejamos os seguintes exemplos:

Exemplo 4

Falar das comunidades de base no Brasil e também na América Latina é retomar a importância do amanhã da terra, da preparação do terreno que nós podemos colocar na década de cinqüenta de modo especial retomando toda a Ação Católica e no Brasil de modo especial pensar na JAC, JEC, JIC, JOC, JUC, que relembram pra nós essa entrada dos cristãos na ação política e buscando libertação. Então, nesse sentido as CEBs, elas têm uma longa gestação, gestação que retoma toda preparação para o Concílio Vaticano II.

/.../ a opção pelos pobres que João XXIII apontava no Concílio Vaticano II na sua célebre expressão: a Igreja sempre foi a Igreja de todos, mas hoje ela quer ser a especialmente a igreja dos pobres, representa então este novo modo de ser igreja que deveria ser um modo novo de toda igreja ser na medida em que todas as suas expressões deveriam assumir a opção pelos pobres como a causa fundamental (A gênese das CEBS - Palestra do padre Benedito Ferraro, no XI Intereclesial de CEBs – Julho/2005 grifos meus).

Exemplo 5

*As motivações surgidas nas constantes reflexões dos vários movimentos de Ação Católica, e as luzes emanadas do Concílio Vaticano II, animaram os vários teólogos - comprometidos com a caminhada do povo simples e lutador - a elaborar uma teologia que iluminasse os cristãos, de forma ordenada e profunda, nos animando a assumirmos os desafios do mundo do trabalho, no campo e nas cidades, do engajamento político e social (Trecho do texto *Teologia da Libertação e as Transformações no mundo*,*

publicado no site da Agência Frei Tito para América Latina – www.adital.com.br – grifos meus) (negrito do autor).

Os exemplos mostram que, apesar da Teologia da Libertação fazer referência ao espaço-tempo do *Concílio Vaticano II*, este não é apresentado como *dêixis fundadora* do movimento. Segundo o discurso materializado nos excertos acima, o Vaticano II foi responsável pela articulação de um processo de libertação que já vinha ocorrendo há algum tempo. No exemplo 4, a gênese das CEBs está relacionada à Ação Católica e ao surgimento dos demais movimentos que são responsáveis, segundo o texto, pela *entrada dos cristãos na ação política*. Entretanto, apesar de não ser o “lugar” de nascimento da TL, o Vaticano II é apresentado como o espaço-tempo no qual esse movimento se legitima. Nesse sentido, a formulação proferida por João XXIII funciona como uma atualização na memória discursiva da Igreja daquilo que os movimentos populares (tais como: JUC, JOC, JEC, etc.) já vinham anunciando. Quando essa mesma formulação é trazida para o *XI Intereclesial de CEBs*, há um efeito de irrupção da memória sobre o acontecimento (cf. Courtine, 1981). Ou seja, há uma reatualização daquilo que foi dito por João XXIII, por ocasião do Concílio Vaticano II. Essa reatualização, além de funcionar como um argumento de autoridade (afinal, trata-se da “palavra” de um papa), permite a instauração de outras coordenadas espaciotemporais. No caso, por exemplo, do dêitico *hoje*, presente na formulação do papa, o referente desse embreador passa a ser também, além do momento histórico em que a formulação foi proferida, o momento da enunciação feita no XI Intereclesial. O efeito de tal “estratégia” enunciativa é fazer com que o co-enunciador do discurso da TL reconheça que, não só na época do Vaticano II, mas também hoje, *a Igreja quer ser a Igreja dos pobres*.

Outro aspecto importante do excerto é a referência ao Brasil e à América Latina. Essa citação não é aleatória. Afinal, a Igreja da América Latina é um “lugar” no qual o discurso da TL está sempre buscando legitimação. Nesse sentido, as conferências de Medellín (1968) e de Puebla (1979) também podem ser consideradas dêixis discursivas para esse posicionamento. A referência à Igreja Latino-americana surge em oposição a uma outra *cena*: aquela que estabelece como topografia a Igreja de Roma. No exemplo 5, há, novamente, uma referência à Ação Católica. Isso indica que esse movimento, assim como os demais movimentos populares, pode ser considerado um dos “lugares” no qual o discurso da TL busca legitimação.

Assim como nos exemplos anteriores, é possível verificar a alternância entre o plano embreado e o plano não-embreado. A expressão referencial *os cristãos* produz, no texto, um efeito de não-embreadagem. Nesse caso, o excerto faz referência aos cristãos em geral, sem recorrer a qualquer instância enunciativa. Entretanto, em seguida, a descrição definida é retomada pelo pronome *nos*. Nesse caso, tanto enunciador quanto co-enunciador são assimilados à expressão *os cristãos*. Com isso, há, mais uma vez, uma reatualização dos efeitos do Concílio Vaticano II. Pois, proporcionar a elaboração de *uma teoria que iluminasse os cristãos* é, segundo revelam os indícios textuais, modificar a vida de cada um dos co-enunciadores que estão incorporados ao discurso da TL, afinal são eles *os cristãos*.

4. Considerações finais

As análises mostraram que a Teologia da Libertação apresenta, em seu funcionamento semântico-discursivo uma preocupação com os excluídos da sociedade. Tal preocupação está materializada no funcionamento da dêixis discursiva. O espaço-tempo privilegiado nos textos da TL é aquele que trata da libertação do Povo de Deus. Há, devido a isso, uma “preferência” pelo livro do Êxodo. As referências espaciotemporais procuram relacionar o Povo Hebreu, libertado por Moisés, com o povo pobre e oprimido da América Latina.

Ainda em relação ao funcionamento da dêixis discursiva, ocorre algo interessante no que diz respeito à forma de a Teologia da Libertação remeter ao Concílio Vaticano II. Como visto nas análises, o citado posicionamento retorna ao espaço-tempo desse Concílio a fim de legitimar seu discurso. Entretanto, a TL “constrói” a *cena conciliar* que melhor se adapta às regras de sua semântica global. Para o movimento libertador, o Vaticano II foi o momento a partir do qual a Igreja Católica começou a fomentar em seu seio a *opção preferencial pelos pobres*. Por isso, nos textos da TL, as referências feitas ao Concílio dizem respeito às mudanças realizadas no âmbito da Doutrina Social da Igreja.

Em suma, a TL busca nas regras que regem seu funcionamento semântico e, conseqüentemente direcionam sua memória, a legitimação necessária para se constituir discursivamente.

Notas

² Segundo a hipótese da semântica global, postulada por Maingueneau (1984), todos os planos do discurso estão integrados e contribuem para a constituição de um *corpo discursivo*.

³ O título da tese é “Os (des)encontros da fé: análise interdiscursiva de dois movimentos da Igreja Católica”. O objetivo do referido trabalho foi verificar a relação interdiscursiva que constitui e atravessa dois movimentos religiosos da Igreja Católica (Teologia da Libertação e Renovação Carismática Católica), com base na análise de suas respectivas semânticas globais.

5. Referências bibliográficas

- BENVENISTE, Èmile. (1966). *Problemas de Lingüística Geral I*. Trad. Maria Glória Novak e Maria Luíza Néri. 3ª ed. Campinas, SP, Pontes, 1991.
- BOFF, Leonardo. & BOFF, Clodóvis. (1979). *Da Libertação – o teólogo das libertações sócio-históricas*. 4ª ed. Petrópolis, Vozes, 1985.
- BOFF, Leonardo. (1990). *Nova Evangelização: perspectiva dos oprimidos*. Fortaleza, Vozes.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. (2004). *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da Tradução: Fabiana Komesu. São Paulo, Contexto.
- COURTINE, Jean-Jacques. (1981). “Analyse du discours politique”. In: *Langages 64*. Préface de Michel Pêcheux. Paris, Larousse.

- FRIGERIO, Tea. (2004). “Espiritualidade na tradição bíblica – primeiro e segundo Testamentos”. Secretariado Nacional do 11º Intereclesial das CEBs. *CEBs: Espiritualidade Libertadora – Seguir Jesus no compromisso com os excluídos* – Texto Base do XI Intereclesial. Belo Horizonte, Ed. O Lutador, pp. 41-55.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1984). *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. Curitiba, Criar Edições, 2005.
- _____. (1987). *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3ª ed. Trad. Freda Indursky. Campinas, Pontes/Editora da UNICAMP, 1997.

LEITURA E ESCRITA: OS GESTOS DE INTERPRETAÇÃO NA CORREÇÃO DE TEXTOS ESCRITOS NOS “LABORATÓRIOS DE REDAÇÃO”¹

Fabiana Claudia Viana Costa¹

¹Instituto de Estudos da Linguagem Universidade Estadual de Campinas (Unicamp);
Fundação Educacional de Ituverava (FFCL de Ituverava)

fabianacvc@yahoo.com.br

Abstract. *This article intends to establish a reflection on the texts written in the school, considering, over all, the pedagogical discourse and as this if makes responsible for the development of the authorship and the argument in the texts of student. For this, we will show analyses of texts written for students in phase of preparation for the vestibular, concentrating in the constitution and/or interdiction of the authorship from the given conditions of production in the “laboratório de redação”, observing as the corrections made for the professor-corrector contribute, or not, for the production of texts with authorship and argument. For these analyses, they will be used concepts as text, discourse, writing, authorship, argument, interpretation and archive, from Orlandi, Pacífico and Pêcheux, among others.*

Keywords. *Written texts; pedagogical discourse; authorship; argument.*

Resumo. *Este artigo pretende estabelecer uma reflexão acerca de textos produzidos na instituição escolar, considerando, sobretudo, o discurso pedagógico e como este se faz responsável pelo desenvolvimento da autoria e da argumentação nos textos de alunos. Para isso, mostraremos análises de recortes de textos escritos produzidos por alunos em fase de preparação para o vestibular, focando na constituição e/ou interdição da autoria a partir das condições de produção dadas nos “laboratório de redação”, observando, assim, como as correções realizadas pelo professor-corretor contribuem, ou não, para a produção de textos com autoria e argumentação. Para esse movimento de análise, serão mobilizados conceitos como texto, discurso, escrita, autoria, argumentação, interpretação e arquivo, a partir de Orlandi, Pacífico e Pêcheux, dentre outros.*

Palavras-chave. *Textos escritos; discurso pedagógico; autoria; argumentação.*

Ao nosso ver, a produção de textos escritos é uma das práticas de maior dificuldade por parte dos alunos, em todas as séries escolares e no cursinho é a atividade que, na maioria dos vestibulares, tem um maior peso no vestibular, a temida “redação”, eliminatória. Assim, observa-se por práticas em sala de aula que os alunos buscam um modelo de texto para construírem “seu próprio texto”, levando em conta aquilo que os professores, produtores das apostilas, selecionadores dos temas propostos acreditam ser

o modelo cobrado (e aceito) nos vestibulares. Antecipando nossos resultados, podemos dizer que um dos problemas cruciais no trabalho com texto, no que diz respeito à correção, está no fato de o texto, para ser considerado bem produzido, deva estar isento de erros ortográficos, de concordância, apresentar algumas palavras “pouco comuns” aos dizeres cotidianos, enfim, basta estar estruturalmente “bem escrito”.

Pensar o texto e o discurso, para nós, a partir da Análise do Discurso, é considerar que todo e qualquer acontecimento enunciativo, de toda e qualquer interlocução são permeados pelo confronto e pelo conflito, pela tensão, pois as relações de sentido são caracterizadas pela falha e pelo equívoco, não previstos em regras. Por conseguinte, embasamo-nos na noção de texto tratada por Orlandi e Guimarães (1993). Para esses autores, o texto, no que diz respeito à unidade de análise, é uma unidade empírica, com começo, meio e fim, mas que deve ser pensada no processo discursivo, atravessado por diversas posições do sujeito, sendo uma dispersão de sentidos. Para nós, não é possível falar de produção textual escrita sem discutirmos o discurso pedagógico, o espaço institucionalizado, as Condições de Produção do texto escrito, suas características, assim como a antecipação da imagem do leitor/interlocutor (professor/escola), a relação ideológica existente entre todo e qualquer discurso e sujeito que são fundamentais para se pensar a formulação desses textos no espaço pedagógico e, conseqüentemente, o funcionamento e a produção de sentidos. As discussões sobre o contexto escolar serão baseadas, dentre outros autores, em Pacífico (2002) e Romão & Pacífico (2006), estabelecendo um diálogo com as questões sobre autoria.

Ao propormos discutir a produção textual pelo viés do funcionamento discursivo, consideramos a definição de discurso pedagógico a partir da noção de tipologia discursiva apresentada por Orlandi (1996a), pressupondo que há efeitos que se produzem em uma “relação à”, em que as Condições de Produção desse discurso, ou seja, o sujeito, a situação discursiva/contexto imediato, contexto sócio-histórico, contexto ideológico e a memória discursiva (o interdiscursoⁱⁱ).

Orlandi (1996a), ao apresentar a tipologia discursiva, relaciona o discurso pedagógico ao discurso autoritário, aquele em que, segundo a autora, o referente está oculto pelo dizer, não há interlocutores, mas um agente exclusivo. Nesse discurso, a polissemia é contida, o exagero é uma ordem e o sujeito é instrumento de comando, ou seja, o sentido permitido é “apenas um”, o que tende para uma assimetria do dizer.

Essa cristalização de dizeres e sentidos se expressa desde as Formações Imaginárias (Pêcheux, 1975) constituídas no/pelo discurso pedagógico, ou seja, a imagem que o aluno tem do professor (lugar social), que o professor tem do aluno, que o aluno tem da instituição, que o aluno tem da imagem que o professor tem dele, do conteúdo trabalhado, e assim por diante. É também no discurso pedagógico, por se dar no institucional, que permeiam as relações de poder (político), sob a aparência da neutralidade, por uma circularidade em que somente os que têm condições de possuir o capital cultural trazido pela escola possuem – relação de força (Orlandi, 1996a).

Descrevendo ainda a tipologia discursiva, a autora (op. cit.) apresenta o discurso lúdico, em que o objeto discursivo é presente e os interlocutores se expõem a essa presença. Aqui, a polissemia é aberta e o exagero é o non-sense. Já no discurso polêmico, o objeto também está presente, mas os interlocutores procuram dominar o referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes. Nos discursos que se enquadram nesse tipo, a polissemia é controlada e o exagero é a injúria.

Nos textos aqui analisadosⁱⁱⁱ, percebe-se, já de início, uma busca pela “padronização” das estruturas. Segundo as próprias observações do professor, percebe-se, já de início, uma busca pela “padronização” das estruturas. Segundo as próprias observações do professor, enquanto corretor, nos textos, é preciso “atentar-se a pequenos detalhes construtivos e não usar corretivos”, é preciso “pular uma linha após o título” e outras observações no nível estrutural. Essa prática demonstra, para esse tipo de ensino, que a escrita precisa ser pautada naquilo que se julga ser esperado, aceito, legitimado pelo vestibular, ou seja, aquilo que contribui para que os textos sejam “aprovados” pelo corretor (as antecipações, as Formações Imaginárias, marcadas no discurso pedagógico). Trabalhar com significado, segundo Romão & Pacífico (2006), é deslocar-se para um lugar em que se consideram fatores lingüísticos e extralingüísticos, textual e contextual, assim como o social, o histórico e o ideológico.

Essa prática, de (re)produção massificada nos textos, marca uma “ausência” de autoria, ou seja, o que predomina nos textos escritos é uma reprodução passiva do dizer escolar, seja por parte do aluno, seja por parte do professor, daquele dizer autoritário, legitimado, que impõe e que dita o que é certo e aceito institucionalmente (e fora da instituição escolar).

Quando afirmamos que os textos escritos aqui analisados apresentam problemas de autoria, estamos considerando que esses textos não possuem controle da dispersão dos sentidos, não produzem um dado “novo”, ou seja, textos resultantes de práticas pedagógicas centradas em atividades com texto que visem apenas à formação do aluno enquanto “escritor” do texto, em que a estrutura é supervalorizada, assim como os gestos de leitura direcionados para as temáticas específicas das provas de vestibular (temas que por algum motivo vieram à tona e, por isso, podem ser cobrados).

Para Orlandi (1993), a escola não define o escritor, “o escritor se faz na vida, sem receita” (:75), ela pode até ser útil para isso, mas não é necessária, nem suficiente; para formar autores sim a escola é necessária, embora não suficiente, uma vez que o fora da escola também constitui a experiência de autoria. É por essa via que pensamos, neste trabalho, o papel/a responsabilidade da escola (do discurso pedagógico como um todo) e do fora da escola na formação do aluno enquanto autor de seus textos.

Segundo Guimarães & Orlandi (1993), o sujeito se representa de várias maneiras num mesmo espaço textual e está, de alguma forma, inscrito no texto que produz; o texto é o lugar da dispersão do sujeito. Quando constrói o seu dizer, o sujeito está em plena atividade de interpretação, está atribuindo sentidos às suas próprias palavras em condições específicas (ele o faz como se os sentidos estivessem nas palavras: apagam-se as suas Condições de Produção, desaparece o modo pelo qual a exterioridade o constitui); a interpretação aparece para o sujeito como transparente, como o sentido lá (efeito da ideologia), mas os sentidos são “relação à”. Segundo Orlandi (1996b) para que a língua faça sentido, é preciso que a história intervenha e, com ela, o equívoco, a ambigüidade, a opacidade... Por isso, a necessidade de administrá-la, de regular suas possibilidades, as suas condições.

A teoria da Análise do Discurso de linha francesa é fundamental para pensarmos a questão do sujeito, pois, segundo Pêcheux (1975), o sujeito e o sentido se definem historicamente e sua relação com a linguagem é constituída da ilusão ideológica de que o sujeito é fonte do que diz quando, na verdade, ele retoma sentidos preexistentes e inscritos em Formações Discursivas determinadas. É a ideologia que interpela o indivíduo em sujeito que, por sua vez, submete-se à língua significando e significando-

se pelo simbólico na história; não há sentido nem sujeito se não houver assujeitamento à língua (Orlandi, 1999).

Quando pensamos na autoria em textos escritos, remetemos ao que Orlandi (1993) define como autor, ou seja, é uma função do sujeito, função essa em que o sujeito falante está mais afetado pelo contato social (submetido às regras das instituições); é a função em que o *eu* se assume enquanto produtor de linguagem. Para que o sujeito se coloque como autor, segundo ela, ele precisa estabelecer uma relação com a exterioridade, ao mesmo tempo em que ele se remete à sua própria interioridade (ele aprende a assumir o papel de autor e aquilo que isso implica).

A autora (op. cit.) acrescenta, ainda, que a função-autor se realiza toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim. Essas exigências tornam o sujeito visível; um sujeito visível – enquanto autor, com suas intenções, objetivos, direção argumentativa – é calculável, controlável, identificável. É aí que há maior “apagamento” do sujeito; instância em que mais se exerce a injunção a um modo de dizer padronizado e institucionalizado, no qual se inscreve a responsabilidade do sujeito por aquilo que diz (é na representação sujeito como autor que mais se cobra sua ilusão de ser origem e fonte de seu discurso). A própria unidade do texto é efeito discursivo que deriva do princípio de autoria, em contrapartida da dispersão posta pelo sujeito.

Orlandi (1996b) afirma que a representação autor tem seu pólo correspondente, que é o de leitor, aquele a quem se cobra um modo de leitura (o leitor está afetado, assim como o autor, pela sua inserção social). O autor, segundo ela, embora não instaure discursividade, como o autor “original” de Foucault, como escritores legitimados, produz um lugar de interpretação, essa é a sua particularidade. O sujeito se faz autor se o que ele produz for interpretável. Ele inscreve sua formulação no interdiscurso, ele historiciza seu dizer. A constituição do autor, segundo a autora, supõe a repetição^{iv}, mas como interpretação; o dizível é repetível, não porque é o mesmo, mas porque é passível de interpretação, efeito de pré-construído (já-dito) na relação com o interdiscurso. Os sentidos não são apenas retomados, mas transformados, deslocados de seu lugar na rede de filiações históricas, se projetando em novos sentidos.

É nesse confronto entre o mesmo e o diferente que podemos considerar o funcionamento da linguagem com sendo permeado por processos parafrásticos e polissêmicos. Para Orlandi (1998), a paráfrase é a matriz do sentido, o lugar do estabilizado; é a reiteração do mesmo, o que se mantém nos dizeres (o retorno ao mesmo a partir de diferentes formulações). Já a polissemia constitui a multiplicidade de sentidos, é o lugar do deslocamento, da ruptura, do equívoco. É a polissemia que faz intervir o diferente, que rompe com os processos de produção dominante dos sentidos, é o conflito entre o já produzido e o que vai se instituir.

Tratar da paráfrase, tal como apresentada pela Análise do Discurso, em textos escritos produzidos no contexto escolar provoca um olhar sobre esses textos a partir na noção de fôrma-leitor (molde, fôrma), proposta por Pacífico (2002). Segundo a autora, essa fôrma é determinada pela ideologia dominante em cada formação social, que tem como objetivo limitar o processo de significação do sujeito, sua possibilidade de interpretação (considerando, também aqui, que o sujeito interpreta suas palavras para formular o seu dizer). Por isso, o sujeito-leitor que assume a fôrma-leitor realiza uma leitura parafrástica, em que o controle do sentido sempre está presente. A escola, como as outras instituições, não “orientam” a leitura e a escrita que deve ser realizada, mas,

sim, a determinam; reproduzem a ideologia dominante, que não é nem universal e nem individual.

No caso das análises aqui apresentadas, a necessidade do aluno “enquadrar”, pelas marcas lingüística explícitas, seu texto escrito naquilo que é esperado pelo professor que, por sua vez tem a necessidade de enquadrar as correções desse texto naquilo que o vestibular solicita é, como observaremos pelos recortes selecionados, uma prática comum.

Pacífico (op.cit.) acrescenta, ainda, que a escola deveria possibilitar ao aluno o acesso à função-leitor, que não repete os sentidos instituídos como dominantes, mas que procuram compreender como são criados alguns efeitos de sentidos e não outros, procuram investigar, num dado momento sócio-histórico, o funcionamento discursivo, novo e único em cada texto, realizando assim uma leitura polissêmica.

Os recortes aqui selecionados foram constituídos a partir da temática do texto, de assuntos que pudessem constituir, comumente, um campo de saberes do aluno (medo/coragem, censura/TV).

Há, na escola onde o aluno, produtor dos textos aqui analisados, um módulo na apostila chamado “Laboratório de Redação”, em que os alunos recebem, nas propostas, alguns fragmentos de textos (coletâneas), com temáticas diversas, e, a partir daí, cumprem com a *proposta de redação* solicitada ou, em outros casos, selecionam um dos *temas* propostos e fazem uma *redação*. Há, também, um espaço para o corretor colocar suas observações, intitulado “Observações do(a) corretor(a):”.

O primeiro recorte analisado foi retirado da seguinte proposta^v:

“Escreva um texto reflexivo sobre o seguinte tema:

O que impulsiona as conquistas humanas: o medo ou a coragem?”

Essa proposta foi formulada a partir de coletâneas de diversos autores tratando sobre o tema: um quadrinho do Luis F. Veríssimo, citações de Mira Lopes, Goethe, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, Machado de Assis e um fotógrafo da Benetton. Como título, o aluno colocou “Coragem! Arma para a conquista”.

Vejamos o recorte:

[1] *Estamos inseridos em uma sociedade destrutiva que em sua composição, o negativo prevalece sobre o positivo.*

Torna-se difícil não nos sentirmos acuados perante tanta violência física, política e econômica emergente no país. O medo cada vez mais domina as pessoas.

Os sonhos de uma futura melhora se distancia a passos largos e a tristeza da dificuldade de alcançá-los invade e domina a alma do ser sonhador.

Mas o homem é forte e mesmo sendo massacrado pelo Mundo, não deixa desaparecer uma de suas mais marcantes características: a coragem. (...)

Nesse recorte, podemos observar que o sujeito escritor do texto apresenta o tema pedido, expõe a tese e o “seu ponto de vista” (tal como ensinam os manuais de redação, inclusive a apostila do aluno). O aluno, enquanto sujeito, se inscreve numa Formação Discursiva que faz significar o homem corajoso, *mesmo sentindo tanto medo*, estabelecendo, para isso, uma relação entre *medo* e *arma* (*mesmo sentindo tanto medo, tem a coragem como poderosa arma de conquistar sonhos*). Apesar de apresentar algumas das exigências da autoria, como a coerência e coesão, algumas palavras não

corriqueiras (*acuados, massacrado*), inversão de substantivo e adjetivo (*suas mais marcantes características*) o texto não apresenta argumentos que realmente estabelecem uma polissemia, tal como apresentamos aqui. O aluno não explora fatos históricos, por exemplo, não controla as dispersões de sentidos, deixando “vagas” certas afirmações como *violência física, política e econômica*, e não explora os trechos da coletânea, nem do quadrinho e nem das citações apresentadas, a não ser como processo parafrástico: a própria coletânea apresenta o argumento de o homem ser força e coragem – *os saltos dados pela humanidade contrariam a crença de que “existe apenas o medo” e apontam a luta, a coragem, o atrevimento, a ousadia (...)*. O aluno sabe que precisa utilizar a coletânea e, por não dar conta de utilizá-la de forma crítica e bem fundada, parafraseia algumas partes, para garantir seu uso.

Como correção, o professor aconselha ao aluno a excluir o “corretivo”, pois, segundo ele, os vestibulares não admitem. Além disso, corrige a palavra *alcancá-los*, sem o cedilha, pelo correto (são correções desse tipo que aparecem na parte ortográfica do aluno em outros textos não analisados). No que diz respeito ao conteúdo do texto propriamente dito, o professor questiona apenas a ausência de exemplos. Vejamos:

[2] *idéias coerentes e plausíveis ao tema. Poderia apenas ter apresentado fatos que evidenciassem a coragem do homem e a(s) conquista(s) por meio dela. Isso melhoraria a persuasão.*

Pelas observações do professor, podemos concluir que ele retoma seu dizer por uma memória discursiva que faz significar como relevante a estrutura textual, seja por meio de exemplos (*fatos*), seja pela ausência de rasuras. Não foi observada, nas análises, nenhuma menção, por parte do professor/corretor, quanto ao desenvolvimento da argumentação ou qualquer indicação de leituras que pudessem alimentar o arquivo do aluno sobre o tema, sobre os *fatos que evidenciassem a coragem do homem e a(s) conquista(s) por meio dela*, sugeridos por ele.

Observemos o próximo recorte, escrito pelo aluno em uma outra proposta:

[3] *A censura aos programas de tevê se torna cada vez mais necessária visto que a maioria da população não possui senso crítico suficiente, ou ainda não o tem formado, para escolher o que assistir.*

Os programas de televisão estão repletos de atrativos, quase nada fundamentados culturalmente.

Esses programas vêm no marketing e no sensacionalismo uma forma de entreter a maioria da população, já que esta, em sua maioria, não possui a capacidade de analisar a informação vinculada. (...)

Por apresentarem esses conteúdos pouco elaborados, os programas devem ser censurados afim de não influenciar negativamente a população pouco esclarecida. (...)

Esse texto, sob o título de *Influência negativa*, foi produzido a partir de uma proposta que apresentava uma parte teórica sobre argumentação: o que dá *sustentação à tese*, os tipos de argumentação (aí incluem também a colocação de *fatos* para reforçar os argumentos, tal como mencionado pelo professor no recorte [2]), enfim, as indicações para se produzir um texto argumentativo. A partir da exposição teórica, era solicitado ao aluno que:

“Com base no texto abaixo, redija uma dissertação em prosa, expondo seu ponto de vista sobre a proposta de se censurar a programação televisiva. Apresente pelo menos dois argumentos que justifiquem seu posicionamento. Dê um título a seu texto”.

Como podemos observar no recorte [3], o aluno mantém seus “argumentos” num nível de senso comum, do óbvio, sem instaurar um “novo”, um “interpretável”. O aluno não explora fatos históricos que, com certeza, deve estar estudando em outras disciplinas, considerando o currículo de um cursinho, como por exemplo a ditadura; fala de um lugar que se acredita que os programas (assim como os dizeres, os textos lidos e escritos nas escolas) são livres e podem colocar ao ar o que bem entenderem, desde que respeitem os horários e as indicações de idade. Além disso, mais uma vez, não controla os pontos de dispersão no texto; quando diz, dentre outros trechos, *os programas de televisão estão repletos de atrativos, quase nada fundamentados culturalmente*, não explicita quais programas são esses ou que “tipo” de cultura estariam, ou não, fundamentados. O texto se mantém disperso também quando o alunos acrescenta *por apresentarem esses conteúdos pouco elaborados*; não há, no texto, nenhum elemento anafórico que dê conta dessa afirmação.

Enfim, não há, em nenhum dos textos do aluno analisados, a produção de polissemia, ou seja, o deslocamento daquilo que na linguagem representa o garantido, o sedimentado; essa tensão básica é a que existe entre o texto e o contexto histórico-social: porque a linguagem é socio-historicamente constituída, ela muda; pela mesma razão, ela se mantém a mesma. Essa é sua ambigüidade (Orlandi, 1998).

Segundo o professor, o texto está bem colocado e adequado ao que fora solicitado. Vejamos:

[4] *texto coerente, com bons argumentos e conteúdo adequado ao que fora proposto. Estética adequadíssima.*

Assim como observamos no recorte [2], o professor inscreve seu dizer numa Formação Discursiva pautada em práticas de moldes, encaixes; para ele, é plausível que o aluno produza um texto na estética adequada (corrige o fato do aluno ter colocado o título na segunda linha e não ter começado o texto na terceira linha!). Tanto o aluno quanto o professor se enquadram nos “moldes” impostos pela instituição escolar, reproduzindo aquilo que a instituição dita como o ideal. Dessa forma, o sujeito desses textos realiza uma leitura parafrástica, assumindo o lugar de fôrma-leitor, tal como definido por Pacífico (2002) e apresentado aqui neste texto.

Percebemos que o professor/corretor considera que o texto do aluno condiz com aquilo que é pedido nos vestibulares, que a estrutura está *adequadíssima*, e que o texto, por não produzir nenhuma incoerência grave pelo olhar do professor, está *adequado ao que fora proposto*. Dessa forma, confirmamos que o professor, por também ter um dizer institucional, se mantém numa prática parafrástica, reproduzindo aquilo que a escola (e o vestibular) aceita como o adequado, considerando o sentido como pronto, óbvio.

Ao nosso ver, seria bastante relevante pensar no conceito de fôrma-professor, aquele que, assim como acontece na fôrma-leitor, em se tratando de aluno, parafraseia tudo o que é considerado “bom” para determinadas finalidades e repassam isso (ainda sob a forma de paráfrase) para os alunos, apóiam e fazem comentários elogiosos para os que percebem esse jogo, os que são considerados “alunos que escrevem bem”. Podemos dizer ainda que há, por essas observações colocadas pelo professor/corretor, um “juízo de valor” sobre a forma como a escrita se dá pelo aluno, sobre o enquadramento nos rituais propostos pela instituição. O professor trabalha como se o sentido fosse óbvio, aquele colocado pelo aluno; desde que o aluno não tenha cometido nenhum erro grave de estrutura e nenhuma incoerência absurda, o texto está bom, os argumentos são bons (somente a estética, mais uma vez, precisa ser adequada).

As instituições escolares, afirma Pacífico (2002), muitas vezes, desconhecem que o sentido não está pronto, fechado, não pode ser capturado; o máximo que se consegue na escola, ao tentar controlar os sentidos, é eleger um sentido dominante e tentar inculcá-lo nos sujeitos dominados através de uma relação social permeada pela ideologia. Por maior que sejam os esforços na tentativa de controle dos sentidos, eles sempre transbordam, escapam, aparecem de outra maneira, e essa tensão acaba gerando possibilidades diferentes de leitura.

Para nós, em todo o dizer, há algo que se mantém (paráfrase), em confronto com o novo (polissemia), mas aqui o que mantém é a circularidade: o aluno “roda, roda, mas não chega a lugar nenhum”, não abre espaço ao polissêmico, ao “novo”, ao intepretável. De certo modo, cada vez que o aluno necessita produzir um texto, já há sentidos que irrompem e, pelos modos de filiação à memória do dizer, sujeito e sentidos se decidem (mas também se escondem) pela formulação. Para quebrar essa circularidade posta nos textos aqui analisados, seria preciso haver deriva para outros sítios de significação.

Pelas análises apresentadas, podemos afirmar que o aluno não produz textos polissêmicos porque a instituição escolar não abre espaço ao múltiplo, ao possível, mas delimita um sentido, um dizer e uma estrutura aos textos escritos e isso faz com que os alunos, antecipando a imagem da escola, do professor, do vestibular, escrevam o texto da forma como imaginam agradar, para que a nota seja satisfatória e, assim, seja aprovado. Por conseguinte, os alunos, muitas vezes, “moldados” pelo sistema pedagógico das séries anteriores, aguardam por um modelo de texto, aquele legitimado pelas instituições. Os professores que repetem essas práticas limitam seus alunos a estrutura de textos específicos, temáticas específicas e leituras específicas, não contribuem para que o aluno constitua seu próprio “arquivo”, ou seja, o “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (Pêcheux, 1997:57). Quando o aluno não possui um “arquivo” sobre a temática solicitada na proposta da redação, ele mantém seus argumentos no nível do senso comum, com afirmações ditas ao vento, sem fundamentação convincente, se mantém no óbvio, como pudemos observar pelas análises dos recortes [1] e [3]. Muitas vezes, o aluno espera as indicações do que é escrever bem um texto, principalmente no que diz respeito à parte estrutural, como se houvesse uma receita (as apostilas reforçam isso!) e se esquece do conteúdo, daquilo que é fundamental para a constituição de um texto com autoria (o que, conseqüentemente, gera textos bem fundados argumentativamente).

O professor, interpelado pela ideologia do sistema pedagógico, também reforça essa idéia (recortes [2] e [4]), dando ênfase, como foi mostrado, para a parte estrutural, gramatical, sintática e se contentando, no que diz respeito a conteúdo, com textos que não fogem ao tema, que se mantêm no mesmo ponto de vista do começo ao fim (como mandam as teorias do “bem escrever”). Dessa forma, o professor não contribui para a passagem do sujeito para a função-autor. O aluno, como garantia da aprovação na disciplina, reproduz um modelo de texto que lhe pode garantir a aprovação no vestibular, já que lhe garante bons comentários do professor de português, aquele que deve conhecer as regras da estrutura (e do funcionamento?) de um texto. Entra a questão da imagem que aluno faz do professor, daquele que será o único leitor e o único corretor do seu texto, da imagem que o aluno e o professor (como no caso da proibição do uso de corretivos e da obrigatoriedade em pular uma linha após o título) fazem do corretor do vestibular. Dessa forma, o aluno escreve para o professor, somente (enquadra-se no modelo que ele julga ser esperado por esse “leitor”) que desenvolve sua prática

pensando no corretor do vestibular; é a escrita apenas como prática pedagógica, escolar. O mais preocupante, ao nosso ver, é que o professor também se molda num sistema autoritário, sem se dar conta de que quando ele impõe apenas um sentido para o aluno ele está impondo apenas um sentido para si também, sem abrir espaço ao polêmico em sala de aula, parafraseando seus próprios argumentos, seu próprio “arquivo”.

Os textos aqui analisados, produzidos no cursinho preparatório para o vestibular, refletem as práticas pedagógicas inseridas num discurso autoritário, tal como já apresentamos no início deste trabalho. A escola, por meio do professor, desconsidera os fatores sócio-históricos envolvidos na construção dos sentidos e se pauta apenas no fato dos textos não serem incoerentes; não discute ou sugere ao aluno outras possibilidades de leitura para compor seus argumentos de forma convincente no texto (a paráfrase do aluno retoma a paráfrase do professor).

Resultantes dessa prática, temos alunos que passam por todos os níveis escolares inebriados pelo discurso pedagógico autoritário, chegando ao cursinho (e às universidades) moldados pela fôrma da escola e, muitas vezes, quando lhe é delegado voz, pelo discurso polêmico, permitindo a esse aluno ser autor, ser responsável por seu dizer, ousar, ele se mantém na escrita legitimada, aquela que a escola sempre aceitou e sempre ditou como aceita socialmente. Isso afeta toda a produção escrita (e oral) do aluno que baseia seus argumentos naqueles já aceitos pela escola, parafraseando, e não consegue sustentar as diferentes Formações Discursivas nas quais se inscreve no texto, enquanto sujeito, pois está preso à ilusão da transparência da linguagem, base de todo e qualquer ensino que se desenvolva a parti do discurso autoritário.

Para que o aluno, sujeito, irrompa com os sentidos já estabelecidos institucionalmente e se constitua como autor de seus textos é preciso que se desloque do lugar da “troca verbal”, em que se depara com a “folha em branco” e precisa “preenchê-la, para um lugar em que se coloque em prática seus gestos de leitura, engendrados pelo “arquivo”, para se ter o que dizer, formulando, também por mecanismos de argumentação, o seu dizer para aquele outro/leitor que, ao mesmo tempo em que se coloca como “estranho”, se coloca como “conhecido”. A leitura e escrita, como trabalho na instituição escolar e fora dela, precisam ser o lugar de produção e historicização de sentidos.

ⁱ Este artigo é resultante do trabalho final apresentado na disciplina “Argumentação e autoria: investigações sobre a aquisição da linguagem escrita”, ministrada pela prof. Dra. Soraya Maria Romano Pacífico, na FFCL da Universidade de São Paulo, em Ribeirão Preto, durante o segundo semestre de 2005.

ⁱⁱ O interdiscurso, para Pêcheux (1975: 162) é “‘algo que fala’ sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas”. Ou seja, o interdiscurso são formulações já feitas, mas “esquecidas”, das quais não nos damos conta diretamente, mas que determinam o nosso dizer; é da ordem do saber discursivo, é a memória afetada pelo esquecimento. O esquecimento é estruturante e, como acrescenta Orlandi (2005), é parte da constituição dos sujeitos e dos sentidos e é necessário para o funcionamento da linguagem.

ⁱⁱⁱ Esses textos chegaram até nós com o intuito de lermos e acrescentarmos algumas sugestões para a “melhoria” da escrita, objetivando um aperfeiçoamento para o vestibular.

^{iv} Orlandi (1996b) distingue três modos de repetição: a) repetição empírica: exercício mnemônico que não historiciza o dizer; b) repetição formal: técnica de produzir frases, exercício gramatical que também não historiciza o dizer, só o organiza; e, c) repetição histórica: formulação que inscreve o dizer no repetível enquanto memória constitutiva, saber discursivo (interdiscurso).

^v As propostas mereceriam uma análise a parte, porque também mostram os efeitos do discurso institucional nos materiais didáticos. Mas, neste trabalho, nosso corpus, conforme mostrado, se constitui dos textos escritos pelo aluno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUIMARÃES, E. & ORLANDI, E. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito. In.: ORLANDI, E. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993, p. 53-73.
- ORLANDI, E. Nem escritor, nem sujeito: apenas autor. In.: _____. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993, p. 75-82.
- _____. Discurso Pedagógico: a circularidade. In.: _____. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 4 ed. Campinas: Pontes, 1996a, p.15-23.
- _____. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis, R.J. Vozes, 1996b.
- _____. Paráfrase e polissemia – a fluidez nos limites do simbólico. In.: **RUA – Revista do núcleo de desenvolvimento da criatividade da Unicamp/NUDECRI**. Campinas, 4, 1998, 9-19.
- _____. Do sujeito na história e no simbólico. In.: **Contextos epistemológicos da análise do discurso**. Escritos, 4. Campinas: Labeurb/Nudecri-Unicamp, 1999, p.17-22.
- _____. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- PACÍFICO, S. **Argumentação e autoria: o silenciamento do dizer**. Tese de Doutorado, FFCLRP-USP, 2002.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica de afirmação ao óbvio, Trad. Eni Orlandi (et. al.). 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1975.
- PÊCHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In.: ORLANDI, E. (org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Tradução: Bethania Mariani (et. al.). 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1997, p. 55-66.
- ROMÃO, L. M. S. & PACÍFICO, S. M. R. **Era uma vez uma outra história**: leitura e interpretação na sala de aula. São Paulo: DCL, 2006.

Léxico de Lacunas: quando a representação da língua falha¹

José Horta Nunes¹

¹Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Rua Cristóvão Colombo, 2265 – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

horta@ibilce.unesp.br

Abstract. *This paper analyses the *Léxico de Lacunas* and the *Insufficiencia e deficiencia dos grandes dicionarios portugueses* from A. Taunay. It's shown the way as in the second decade of the XXth century a discourse that points out “failures” of the language is produced, in wich the “gaps” of the portuguese dictionaries are indicated. The “failure discourse” of Taunay is sustained by the discourse of science and by the construction of a critic-erudit author position, when a historical representation of the dictionary is deconstructed.*

Keywords. *Léxico de Lacunas; discourse; dictionary; science; authorship.*

Resumo. *Este artigo analisa o *Léxico de Lacunas* e o livro *Insufficiencia e deficiencia dos grandes dicionarios portugueses* de A. Taunay. Mostra-se o modo como na segunda década do século XX se produz um discurso que aponta as “faltas” da língua, ao indicar as lacunas dos dicionários portugueses. O discurso “lacunar” de Taunay se sustenta na discursividade da ciência e na construção de uma posição de autor crítico-erudito em um momento em que se desconstrói uma representação histórica do dicionário.*

Palavras-chave. *Léxico de Lacunas; discurso; dicionário; ciência; autoria.*

Objetivamos neste trabalho apresentar uma análise do funcionamento do dicionário como um instrumento de representação da língua na sociedade. Para isso, localizamo-nos na perspectiva da Análise de Discurso e da História das Idéias lingüísticas. O dicionário é considerado como um instrumento lingüístico que se constitui na história (AUROUX, 1992). Analisado como um discurso, ele é situado na relação com os sujeitos e a sociedade (MAZIÈRE, 1999; ORLANDI, 2000; NUNES, 2006). Mais especificamente, vamos refletir sobre uma prática lexicográfica freqüente no Brasil em inícios do século XX: a de identificar lacunas nos dicionários potugueses, ou seja, de indicar palavras e definições que “faltavam” nesses dicionários. Consideramos essa prática como um discurso que significa a relação do sujeito com a língua, tal como representada pelo dicionário. Dizer a falta é um modo de questionar a representatividade do instrumento lingüístico e de estabelecer as condições para um outro lugar de representação. Temos em vista, então, as práticas de construção e desconstrução das representações da língua pelo dicionário e pelos discursos que o tomam por objeto.

Nosso material de análise consiste em duas obras de A. d'E. Taunay: o dicionário parcial *Léxico de Lacunas* (TAUNAY, 1914) e o livro *Insufficiencia e*

deficiencia dos grandes dictionarios portuguezes (TAUNAY, 1928). Affonso d'E. Taunay nasceu em Florianópolis, em 1876 e faleceu em São Paulo, em 1958. Formou-se Engenheiro Civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro e foi professor da Escola Politécnica de São Paulo, membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, diretor dos Museus do Estado de São Paulo, dentre outros. Suas atividades de lexicógrafo estão relacionadas sobretudo com a terminologia científica, os brasileirismos e os regionalismos.

Quando Taunay elabora seu *Léxico de Lacunas*, em 1914, ainda não haviam surgido os grandes dicionários brasileiros de língua portuguesa. Os dicionários portugueses de Caldas Aulete (AULETE, 1881) e Cândido de Figueiredo (FIGUEIREDO, 1899), além das sucessivas edições de Moraes (SILVA, 1789) eram referências na lexicografia de língua portuguesa. No Brasil, desde a segunda metade do século XIX, havia os dicionários parciais, de complemento aos dicionários portugueses: dicionários de brasileirismos, de regionalismos, léxicos de termos literários, dentre outros. Deste modo, de um lado havia a consulta aos grandes dicionários portugueses, de outro uma crescente produção lexicográfica nacional e a falta de um dicionário geral brasileiro. Lembremos que os primeiros dicionários gerais brasileiros somente surgem no final da década de 1930: *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (BARROSO E LIMA, 1938) e *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa* (FREIRE, 1939-1944). Assim, o discurso de Taunay se desdobra nesses dois espaços discursivos: o de uma produção nacional incipiente e o da crítica aos dicionários da ex-metrópole.

A fim de analisar o discurso de Taunay, vamos primeiramente situar as noções de *língua* e de *instrumento lingüístico* no interior da Análise de Discurso. Em seguida, apresentaremos a análise dos textos de Taunay, objetivando mostrar de que modo seu “discurso lacunário” produz uma crítica da representação da língua, tendo em vista notadamente o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de C. de Figueiredo (FIGUEIREDO, 1899). Além disso, objetivamos também explicitar o funcionamento da autoria no discurso de Taunay, especialmente na construção de uma posição de autor crítico-lacunar, que diz a “falta” na língua.

Discurso, língua e instrumento lingüístico

A Análise de Discurso está entre as ciências da linguagem que consideram a língua não de forma abstrata, mas sim inserida em contexto, isto é, em uma situação imediata, enunciativa, e em uma situação no sentido amplo, a conjuntura sócio-histórica. A língua é a base dos processos discursivos e ela funciona na relação com o sujeito e com a história. Este é um primeiro sentido de “língua” na AD, ou seja, a língua enquanto materialidade específica de todo discurso.

Mas, além da língua praticada no discurso de todo sujeito, a AD leva em conta também a língua imaginária e seus efeitos sobre os sujeitos e a sociedade. Remetemos aqui à distinção feita por E. Orlandi entre a *língua imaginária* e a *língua fluida*: “A língua imaginária é aquela que os analistas fixam com suas sistematizações e a língua fluida é aquela que não se deixa imobilizar nas redes dos sistemas e das fórmulas” (ORLANDI, 1990, p. 75). Um dos casos trabalhados por Orlandi é o das gramáticas elaboradas por missionários jesuítas, que criaram uma imagem do “tupi jesuítico”, instituindo-o.

Vários estudos foram realizados objetivando compreender o papel de gramáticas e dicionários na história, desde aqueles elaborados pelos jesuítas durante o período colonial, até os que sustentaram a construção de uma língua nacional (ver ORLANDI, 2001). Desse modo, além da língua praticada pelos sujeitos, considera-se também a língua tal como construída pelas gramáticas, dicionários, manuais. Nesse sentido, os trabalhos que articulam a AD e a História das Idéias Lingüísticas têm se dedicado ao estudo dos instrumentos lingüísticos e aos efeitos de sentido que eles produzem na história. Segundo S. Auroux (1992), os instrumentos lingüísticos, como gramáticas e dicionários, estendem a capacidade dos sujeitos falantes. Eles não correspondem a algo que estaria na mente dos sujeitos, mas sim a algo que se apresenta como exterior, condicionado pelas tecnologias, como a escrita, a imprensa e a informática. São *externalidades*, no sentido de objetos históricos que concernem à representação e à produção do "conhecimento" ou do "saber" (cf. AUROUX, 2006).

Esses dois modos de a língua estar presente nas práticas languageiras (a língua imaginária e a língua fluida) de fato funcionam o mesmo tempo na sociedade. É o que notamos no discurso de A. Taunay (1914, 1928), no qual a língua imaginária construída pelo dicionário torna-se objeto de um discurso crítico, que vem desestabilizar a fixação da língua, tal como realizada por esse instrumento. Vemos, nesse contexto, a discrepância entre a língua imaginária e a língua fluida. A língua imaginária deixa de funcionar como uma representação bem-sucedida, ficando visíveis suas brechas, suas falhas, seus exteriores, enfim, o que ela silencia² em relação à língua fluida.

O discurso lacunar: dizer a falta na língua

O *Léxico de Lacunas*, de Taunay (1914), assim como o *Léxico de termos técnicos e científicos* (1909) e o *Vocabulário de Omissões* (1924), do mesmo autor, são léxicos que apontam e definem palavras ausentes em dicionários portugueses. No texto introdutório do *Léxico de Lacunas (Duas Palavras)*, Taunay constrói um lugar para dizer as lacunas, posicionando-se frente à tradição lexicográfica portuguesa e no interior do discurso das ciências e das técnicas:

Não ha quem, manuseando seguidamente os melhores e mais completos dictionarios portuguezes deixe de notar a avultada copia de lacunas que os tornam deficientes sobretudo quanto á terminologia technica e scientifica e aos brazileirismos.

E, no entanto, muito e muito se opulentou o patrimonio inventariado da lingua, desde que appareceu o *Diccionario da Lingua Portuguesa* do Snr. Candido de Figueiredo e, sobretudo, a *Encyclopedia Portugueza Illustrada*, publicação dirigida pelo Dr. Maximiano de Lemos, pois seguramente averbaram estas duas obras, quarenta ou cinquenta mil vocabulos ineditos, desconhecidos dos lexicos de consulta corrente entre nós, como os velhos Vieira, Moraes, Constancio e os relativamente recentes Aulete, Francisco Adolpho Coelho, João de Deus, etc.

"Ainda assim, muito, muitissimo, ha que respigar na seara recolhida pelos grandes lexicographos, sobretudo no colossal repositorio de termos empregados pela sciencia e industria modernas, continuamente avolumado pelo extraordinario progresso de todas as sciencias, expansão e aperfeiçoamento das industrias, a serie ininterrupta das grandes invenções e descobertas e a conseqüente criação de novas e vastas tecnologias e a amplificação, em grandes proporções, das já existentes." (TAUNAY, 1914, prefácio)

O discurso de Taunay tem por objeto inicialmente os dicionários portugueses. Para isso, constrói uma cena de leitura desses dicionários, na qual os leitores notam a "avultada cópia de lacunas" nos dicionários portugueses "correntes" ou "consultados". Esse é um primeiro gesto de interpretação, qual seja, o de situar o objeto em meio a um domínio público e às práticas de leitura que aí têm lugar. Não se fala do lugar das instituições, nem das ciências e dos métodos, mas sim das obras e das leituras no espaço público. O domínio em que as lacunas são apontadas é o da "terminologia técnica e científica" e dos "brazileirismos". As lacunas significam o *lugar da falta da ciência na língua*, lugar que é estruturante nesse discurso.

Utilizar o nome "lacuna" no título do dicionário é um fato a ser salientado. Não se fala em "complementação" ou em "acréscimo", mas em "lacuna". Isso é um índice, a nosso ver, da diferenciação entre o português brasileiro e o português de Portugal: não se trata de "complementar" a língua portuguesa, mas sim de mostrar que nela faltam termos que há no português brasileiro. Dizer a falta é estar no discurso da falta, ou seja, é significar a incompletude do discurso.

A partir de que posição se produz o discurso lacunar? Não há na seqüência acima um "eu" que se apresenta como reponsável, mas sim uma voz anônima, universalizada ("Não há quem...deixe de notar", "muito se opulentou o patrimônio inventariado", "há que respigar na seara recolhida pelos grandes lexicógrafos"). As lacunas são notadas pelos leitores e a prática lexicográfica é significada como uma leitura acompanhada da prática da anotação, coleta, indicação. Mas o espaço discursivo em que essa voz se constitui é o das ciências e das técnicas, como se observa na citação entre aspas (Ainda assim ... já existentes"), que é uma seqüência retirada do primeiro léxico do autor, o *Lexico de termos technicos e scientificos*, publicado no Anuario da Escola Polytechnica de São Paulo, em 1909. Isso atesta a sedimentação de um discurso da ciência, que por sua vez está aliado à industrialização e às tecnologias, bem como às instituições de ensino que divulgam esse saber e essas técnicas. Note-se que Taunay formou-se na Escola Politechnica do Rio de Janeiro e depois lecionou na Escola Polytechnica de São Paulo³.

A "expansão" e o "progresso" das ciências, com todas as adjetivações que as rodeiam ("avultada cópia de lacunas", "extraordinário progresso", "colossal repositório de termos empregados pela sciencia e industria modernas" "grandes invenções e descobertas", "vastas tecnologias"), acompanham a expansão do léxico. A lacuna em Taunay, portanto, é a da ciência e das técnicas, em uma conjuntura de ampliação da industrialização. É desse lugar que se diz a falta na língua. Lendo criticamente o dicionário, discute-se a língua e a ciência no domínio público.

Discurso polêmico e representação da língua

Passemos agora à análise do livro *Insufficiência e deficiência dos grandes dicionarios portugueses*, de Taunay, publicado em 1928, após os três léxicos mencionados anteriormente. Temos aí uma outra situação discursiva, que dá seqüência às anteriores. O livro traz uma coletânea de textos publicados na imprensa fluminense em 1923, ano de publicação da terceira edição do dicionário de C. de Figueiredo. Nesses textos mostram-se as vivas polêmicas travadas entre os autores. Cada capítulo apresenta críticas aos dicionários portugueses em um certo domínio da terminologia científica, como o dos "insetos", dos "mamíferos", da "zoologia", da "química", dentre outros, além da indicação de lacunas de brasileirismos e regionalismos. Em que

condições se formulam essas críticas? Como elas atingem a língua e os sujeitos, de modo polêmico? Como elas produzem uma desconstrução da representação da língua?

O discurso lacunar pode ser considerado uma forma do discurso polêmico, na medida em que coloca em oposição certos discursos, no caso, o discurso cotidiano e o da ciência em oposição ao discurso clássico, histórico-filológico. Segundo E. Orlandi, no discurso polêmico "a polissemia é controlada uma vez que os interlocutores procuram direcionar, cada um por si, o referente do discurso" (ORLANDI, 1987, p. 29). Se dizer a lacuna traz à cena a polissemia, fazê-lo de modo crítico produz a polêmica, com o direcionamento dos referentes. E nesse caso, trata-se do referente que falta, que está ausente (lacuna) ou silenciado (omissão). O discurso crítico, como um dos modos de se dizer a polêmica, identifica os interlocutores e o objeto do discurso e direciona sentidos em relação a eles.

Um outro ponto a se considerar é a questão da representação. Como vimos anteriormente, os instrumentos lingüísticos produzem uma imagem da língua que funciona na sociedade. Acrescentamos agora que, ao fazer isso, tais instrumentos representam os falantes na sociedade. A representação aqui é vista como uma relação entre os sujeitos constituída por formações imaginárias em funcionamento no discurso. Temos assim, por exemplo, certas formas de representação, como a língua dos clássicos, a língua científica, a língua cotidiana, etc.

Com o discurso crítico de Taunay tem lugar uma desconstrução da representação da língua, tal como efetuada pelos dicionários portugueses. Nos recortes que seguem, temos em vista o lugar que o dicionário e a autoria ocupam na construção/desconstrução das representações lingüísticas. Começamos pelo primeiro, o dicionário. No prefácio do livro, Taunay reformula o discurso sobre a terminologia científica tal como se apresentava no *Léxico de Lacunas*. Desta vez, o dicionário e os termos são localizados em um contexto mundial, e não somente nacional

Dia a dia cresce a importância da terminologia científica e mais se avoluma o seu lugar na linguagem vulgar. Ocioso é recordal-o se não até accaciano. Palavras que ha pouco só viviam aos labios de cientistas ou especialistas são hoje correntes até em rodas de gente pouco instruida.

E tal o imperio do prestigio destes vocabulos que, em todas as paginas dos grandes dicionaristas de par em par. E as edições successivas dos grandes lexicos, de renome mundial, apressam-se em registar os avolumamentos dessa terminologia cada vez mais extensa e mais precisa.

Com o portuguez tal ainda não se deu de modo que corresponda ás exigencias das civilisações hodiernas e ao estado actual da Sciencia.

Parece muito longe ainda o dia em que ha de surgir o Webster do mundo lusitano (TAUNAY, 1928, p. VIII-IX)

A ampliação do espaço colocado em cena é uma das condições para a produção do discurso crítico, visto que Taunay compara os dicionários portugueses com os de outras nacionalidades, como a americana e a francesa, considerando-os, em matéria de terminologia científica, inferiores aos dicionários Webster e Larousse. É um dos modos de significar um saber lexicográfico brasileiro, situando-se a produção portuguesa no

contexto mundial. O argumento que funciona nesse momento é o da universalidade da ciência: a ciência tem representação universal. Taunay coloca lado a lado o dicionário português (Figueiredo), o dicionário francês (Larousse) e o dicionário americano (Webster). Vemos aí a relação entre a ciência e a língua. Se a ciência se representa universalmente, a língua é nacional e a terminologia brasileira é vista como diferente da portuguesa, sobretudo em relação aos "termos vulgares": "Para nós brasileiros falta-lhes e muito a tecnologia vulgar aliás injustificadamente ausente de suas paginas pois é um lexico portuguez e a terminologia portugueza e brasileira differem immenso hoje" (TAUNAY, 1928, p. IX).

As nomeações utilizadas por Taunay em relação ao dicionário de C. de Figueiredo mostram um deslocamento: de lacunar, o dicionário passa a ser "deficiente" e "insuficiente". O tom polêmico se intensifica em relação aos primeiros trabalhos do autor. Note-se, por exemplo os deslocamentos nos títulos das obras: *Léxico de termos técnicos e científicos* (1909), *Léxico de Lacunas* (1914), *Vocabulario de Omissões* (1924), *Insufficiencia e deficiencia dos grandes dictionarios portuguezes* (1928). Os "termos técnicos científicos" passam a ser "lacunas", depois "omissões", depois "insuficiência e deficiência".

Nesse discurso crítico, dá-se o jogo das representações. De um lado, a crítica à representação da língua, tal como produzida pelo dicionário português; de outro, a defesa de uma representação a ser construída por um futuro dicionário brasileiro. Uma delas (a do dicionário português) remete a um tempo atual; a outra (a do dicionário brasileiro) remete a um tempo futuro. Assim, há uma futuridade no discurso de Taunay: ao mesmo tempo em que se desconstrói a representação do dicionário português, estabelecem-se as condições para uma futura representação brasileira.

A autoria no discurso lacunar: a posição do crítico-colaborador

Na Análise de Discurso, a autoria é uma das funções do sujeito. "É assim que pensamos a autoria como uma função discursiva: se o locutor se representa como eu no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse eu assume, a função discursiva autor é a função que esse eu assume enquanto produtor de linguagem, produtor de texto" (ORLANDI, 1999, p. 75). Como autor lexicógrafo, Taunay se posiciona do lugar do leitor colaborador. Dessa posição, a autoria funciona nas margens: não se visa a produzir um dicionário, mas sim uma crítica do dicionário, acompanhada de sugestões. Efetuam-se críticas, comparam-se dicionários, indicam-se lacunas e propõem-se verbetes. O colaborador é um "curioso", um "coleccionador", um "cotejador", um "anotador". Observemos como se instaura essa posição, a partir das seqüências que seguem:

Procurou o autor do presente e muito modesto supplemento aos grandes dictionarios da lingua, averbar indistinctamente, todos os termos ainda não inventariados pelos lexicographos, de que teve conhecimento, sem preocupação alguma de ordem philologica. (TAUNAY, 1914, prefácio)

Os unicos méritos de que se revete a nossa exigua relação de falhas provem da paciencia do colleccionador, outros não tem, de todo. (TAUNAY, 1914, prefácio)

A continua leitura de livros brasileiros e o habito, desde algum tempo adoptado, da anotação das palavras avistadas pela primeira vez, deu nos o ensejo de reunir centenas, senão milhares, de brasileirismos e lacunas de toda a especie, quasi sem trabalho. (TAUNAY, 1914, prefácio)

O meu unico trabalho foi fazer esta aproximação leal e honestamente. (TAUNAY, 1928, p. XII)

Reciando, acima de tudo, infringir o preceito salutar do ne sutor peço aos benévolos leitores não se esqueçam de que não sou quem emenda ao Novo Diccionario e sim apenas o porta voz das mais abalisadas autoridades das grandes encyclopedias contemporaneas e das maiores linguas. Assim, queiram dar-se, uma vez ou outra, ao trabalho de cotejar as minhas afirmativas com as das fontes invocadas. (TAUNAY, 1928, p. XII)

Na primeira seqüência, o autor é falado pelo locutor, ele não se apresenta como um "eu" responsável e a obra se apresenta como "modesta". Trata-se de um autor "humilde", "leal", "honesto", "paciente". Diante da autoridade dos autores dos grandes dicionários, o autor se apequena e constrói sua diferença nas brechas. É um autor sem método ("averbar indistintamente") e sem teoria ("sem preocupação de ordem filológica"). Embora se situe no espaço discursivo da ciência e se tome por objeto os termos científicos, a autoria não é científica. Ela se configura como uma prática cotidiana "paciente", como um "hábito", que quase não chega a ser um trabalho ("quasi sem trabalho").

Ao mesmo tempo em que se nega a autoria ("não se esqueçam de que não sou quem emenda..."), o sujeito se apresenta como o "porta voz das mais abalisadas autoridades", de modo que vemos aí o lugar da representação dos sujeitos. Taunay, ao cotejar os verbetes dos dicionários com os textos dos cientistas, coloca em cena as "autoridades das ciências" e se posiciona como aquele que faz a ligação entre o leitor, o cientista e o lexicógrafo:

Assim, para o cotejo que realizo, tomei dois guias da maxima segurança, dois naturalistas brasileiros, da mais larga e conceituosa reputação, os Drs. Alípio de Miranda Ribeiro e Candido de Mello Leitão, cujas obras valiosas ultimamente publicadas - as *Noções syhtheticas* e os *Elementos de zoologia*, mereceram, dos doutos, rgeraes applausos. São dois scientistas dos que mais honram nossa cultura nacional e estão ao par das mais recentes conquistas das sciencias.

Continuemos a vêr si o *Novo Diccionario*, bem posterior, comtudo, a ambas as obras citadas, está em condições de informar aos seus leitores o que significa a tecnologia (aliás elementar, e destinada a fins didacticos gymnasiaes), dos dois excellentes livros." (TAUNAY, 1928, p. 8-9)

O autor para Taunay é quase sempre um "outro": na lexicografia, é C. de Figueiredo, Aulete, Morais, dentre outros. Na ciência, são as autoridades científicas, os cientistas naturais, os especialistas. Da posição de crítico colaborador, o que se faz é avaliar a representatividade dessas posições de autoria. É assim que Taunay faz críticas

seja aos autores, seja às fontes utilizadas por eles. Menciona, por exemplo, em relação ao dicionário de C. de Figueiredo, a "falta de cultura geral científica do seu autor", assim como a falta de autoridade nas fontes: "autoridade nulla, até de notícias da imprensa diária", "manaciais turvos", "opiniões de uma tecnologia rural".

Uma marca ainda a se ressaltar no discurso de Taunay é a ironia. O modo irônico de se colocar como crítico ou de se referir aos lexicógrafos é regular nos textos analisados. A destruição dos sentidos operada pela ironia é um mecanismo que corrói a representação. A conclusão do livro de Taunay, denominada "Suprema humilhação. Confissão de derrota. Acto de contricção." é toda permeada de ironias. Seleccionamos dela a seguinte seqüência, na qual Taunay questiona o lugar de autoria científica de C. de Figueiredo: "São agora o genio da lingua portguezesa e o da philologia comparada que, sob as palmas entusiasticas de Bopp e de Schlegel, de Whitnay e Burbnouf, Grimm e Müller, etc., coroam o Sr. Candido de Figueiredo, modesto e comovido" (p. 149). O final repleto de chistes e de ironias indica a distância que se toma em relação à filologia. Considerando-se que o dicionário de C. de Figueiredo sustentava-se na filologia e no discurso dos autores clássicos, o discurso de Taunay resiste a essa injunção e abre espaço para uma outra autoria lexicográfica, marcada pela atualização, em oposição ao "obsoleto", pela ciência, em oposição à "história", tal como significada na filologia, e pelas publicações científicas e jornalísticas em oposição aos textos clássicos.

Conclusão

A Análise de Discurso visa a compreender as diversas práticas lingüísticas na sociedade. Dentre elas, mostramos aqui um caso em que se observa a tensão entre a língua imaginária e a língua fluida. O discurso de Taunay, ao dizer as lacunas nos dicionários, significa na fronteira entre essas duas materialidades da língua, na pulsão entre o desejo de fixar e o de desmontar a língua.

Consideramos o discurso de Taunay como parte do processo de descolonização lingüística que se operou no Brasil durante o século XX. Nesse processo ocorreu uma crise da representação da língua enquanto significada pelos instrumentos portugueses. Conforme E. Guimarães (2006), "enquanto prática as representações são reguladas politicamente". O período referente aos textos analisados corresponde ao final da República Velha e anuncia as mudanças advindas com a crescente industrialização e o desenvolvimento das ciências e das técnicas. Na lexicografia, isso corresponde a um período de transição entre os projetos de dicionários de brasileirismos (ou de complemento) aos dicionários gerais, básicos e escolares brasileiros que surgem a partir dos anos 30. Assim, sob as práticas languageiras que se depreendem desse discurso: a leitura, o cotejo, a anotação, está em jogo a representatividade da língua e dos autores, bem como o movimento político dos sentidos.

O *Léxico de Lacunas* e as polêmicas públicas de inícios do século XX participaram, desse modo, da desconstrução/construção das representações lingüísticas. Eles nos permitem explicitar a relação dos sujeitos com a língua, o deslocamento de um imaginário dos dicionários clássicos, baseados em uma perspectiva histórico-filológica, para um imaginário da prática cotidiana da linguagem, das técnicas e das ciências. Vemos aparecer também aí uma autoria lexicográfica crítica, que se mostra na figura do colaborador erudito, não especialista, que produz um discurso lacunar, no jogo entre a estabilização e o movimento dos sentidos.

Notas

¹ Este trabalho está relacionado ao projeto “O controle político da representação”, coordenado por E. Guimarães (Unicamp).

² Tomamos o “silêncio” no sentido que lhe atribui E. Orlandi, enquanto forma significativa (*As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992).

³ <http://www.academia.org.br>

Referências bibliográficas

AULETE, Francisco J. Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Parceria Antônio Maria Pereira Livraria Editora, 1881.

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992a.

_____. *L'historicité des sciences*. Texto de conferência. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, nov/2006.

BARROSO, Gustavo; LIMA, Hildebrando. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Civilização Brasileira, 1938.

FREIRE, Laudelino. *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: A Noite S.A. Editora, 1939-44.

FIGUEIREDO, António Cândido de. *Nôvo Diccionário da Língua Portuguêsa*, 2 vol., Lisboa, Tavares Cardoso & Irmão, 1899.

GUIMARÃES, Eduardo. Conferência. IX Jornada Internacional História das Idéias Lingüísticas. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista/Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, registro em vídeo, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. *Análise de Discurso*. Campinas: Pontes, 1999.

_____. Lexicografia Discursiva. *Alfa*, São Paulo, 44: 97-114, 2000.

_____. (Org.). *História das idéias lingüísticas: construção do saber metalingüístico e constituição da língua nacional*. Campinas: Pontes, Cáceres: Unemat, 2001.

_____. *Discurso e Texto*. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

TAUNAY, Affonso d'E. *Léxico de Lacunas*. Tours: Imprimerie E. Arrault et Cia, 1914.

_____. d'E. *Insufficiencia e deficiencia dos grandes diccionarios portuezes*. Tours: Arrault et Cia, 1928.

Autoria: um lugar à espera?

Leda Verdiani Tfouni¹

¹Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Universidade de São Paulo (USP)
Av. Bandeirantes, 3900 – 14040-901 – Ribeirão Preto – SP – Brasil

lvtfouni@usp.br

Abstract. *This article tries to establish a connection between the concepts of derivation and authorship, using the theoretical postulates of pècheutian discourse analysis and lacanian psychoanalysis. Through the analysis of a text produced by inmates of a psychiatric hospital, we try to point towards the fact that authorship emerges when derivation is controlled, and also that this control, even when it does not occur, is related to the subject's truth, taken here in the psychoanalytical sense, that is: as a re-ordering of past contingencies, what means an acceptance of the actual reality, even if it is a cause of suffering and anguish for the subject. In this way, it becomes evident the therapeutic function of writing.*

Keywords. *Authorship; derivation; trut.*

Resumo. *Este artigo ensaia uma conexão entre o conceito de autoria e o de deriva utilizando os referenciais teóricos da análise de discurso pècheutiana e da psicanálise lacaniana. Analisando um texto produzido por pacientes internos de um hospital psiquiátrico, procura-se mostrar que a autoria emerge quando há controle da deriva, e também que esse controle, mesmo quando não se efetiva, tem relação com a verdade do sujeito, entendida aqui no sentido psicanalítico, ou seja: como uma reordenação das contingências passadas, o que equivale a uma aceitação da realidade presente, mesmo que esta seja causa de sofrimento e angústia para o sujeito. Deste modo, evidencia-se no artigo a função terapêutica da escrita.*

Palavras-chave. *Autoria; deriva; verdade.*

Retomo aqui (e recomeço...) uma reflexão iniciada em trabalhos anteriores (TFOUNI, 2001, 2005 *et passim*), através da qual procuro relacionar o conceito de autoria com o de deriva, tomando como bases teóricas a análise de discurso pècheutiana (AD) e a psicanálise lacaniana. É na tentativa de estabelecer um diálogo entre essas duas abordagens que afirmo em Tfouni (2001, p.3):

O trabalho de autoria situa-se naquilo que Pêcheux descreveu como "... uma divisão discursiva entre dois espaços: o da manipulação de significações estabilizadas, normatizadas por uma higiene pedagógica do pensamento, e o de transformações de sentido, escapando a qualquer norma estabelecida a priori, de um trabalho do sentido sobre o sentido, tomados no relançar infinito das interpretações." (2002: 51). Analiticamente, o sujeito ocupa a posição de autor quando retroage sobre o processo de produção de sentidos, procurando "amarrar" a dispersão que está sempre virtualmente se instalando, devido à equivocidade da língua

Nesse mesmo texto, unindo a noção de dispersão colocada acima com a de deriva, comento ainda:

... mesmo conseguindo conter a dispersão, através dos “shifters” e outros recursos (que são da ordem do sistema), o autor não consegue controlar o equívoco, e, conseqüentemente, a deriva sempre se instala. A questão é que, se para o sujeito-enunciador a deriva é um processo inconsciente, produto das duas ilusões ou esquecimentos descritos por Pêcheux, para o sujeito-autor a deriva é ponto de apoio(...) (op. cit., p.6).

Ainda em Tfouni (2005), comento que o trabalho de autoria faz-se conjuntamente com uma interpretação dêitica que se dá durante a enunciação. Ou seja, ao enunciar o sujeito-autor constrói formações imaginárias sobre o texto que pretende construir, as quais darão origem a mecanismos de antecipação, ou de “espera” do sujeito em lugares ainda virtuais da significação.

Seguindo os procedimentos da AD e da psicanálise, faço a seguir a análise de um corpus precioso que, acredito, se prestará para ilustrar como as formações metafóricas, que concretizam a deriva (origem do acontecimento), inserem-se também na história particular, ou seja, na memória. Deste modo, poderei argumentar que as atualizações na língua são produto da história social e da história particular, as quais possibilitam ao sujeito alocar-se em sítios de significação (materializados em cadeias de significantes): lugares específicos no interdiscurso, que vão servir de âncora para o sujeito do discurso durante o ato de enunciação, possibilitando-lhe que ocupe fugazmente a posição de autoria.

O texto abaixo foi produzido oralmente por um grupo de pacientes internos de um sanatório psiquiátrico de Ribeirão Preto- SP, que participavam de uma classe de alfabetização. Como se tratava de um trabalho com a escrita, os alunos iam dando suas contribuições oralmente (inclusive sobre o tema e o título), num processo de livre-associação, enquanto os estagiários encarregados da classe escreviam:

A FAZENDA

A fazenda é um lugar bom de morar. Nela, nós trabalhamos com a terra. Lá tem muita criação: porco, gado, galinha. Lá tinha muito peixe. Nós tomávamos muito café, leite e água de coco. Existe uma dificuldade quando você fica doente, porque é longe. Mas, quem tem a sua fazenda que se vire por lá.

Uma primeira visada desse texto indica que existe um movimento da significação no qual os tempos verbais se alternam (presente/passado/presente) juntamente com os objetos discursivos (fazenda, terra, criação, etc.). Tais deslizamentos fazem com que, à medida que o processo associativo ocorre, produzindo (escrevendo) coletivamente o texto, o estereótipo sobre fazenda seja substituído por uma visão subjetiva.

O gesto de autoria está em, ao mesmo tempo conter a deriva dos sentidos e subverter o significado já naturalizado do significante *fazenda* (note-se, a propósito da naturalização, que desde o título nunca é usado um dêitico antes de *fazenda*), remetendo-o a outra dimensão do sentido, ou seja, o de uma abertura para outros sentidos possíveis de se ligarem a esse significante, processo este que apresentarei mais abaixo. Assim, a circulação desses significantes passa a configurar um processo de re-significação no qual os sentidos são retomados e relançados de maneira inconsciente, numa abertura controlada à deriva incessante (PÊCHEUX, 2002). Seguindo Pêcheux (1988), podemos propor que o processo acima descrito é efeito do trabalho da ideologia numa maneira de naturalizar os sentidos através da tentativa de apagar a memória sócio-histórica do dizer e a possibilidade de os enunciados tornarem-se outros.

Tais indícios iniciais conduzem-nos a conjecturar sobre a memória discursiva e seu papel na produção de sentidos. Pêcheux referindo-se ao papel da memória, nota que:

... essa regularização discursiva que tende assim a formar a lei da série do legível, é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória: a memória tende a absorver o acontecimento, como uma série matemática prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa 'regularização' e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira (...)" (1999, p.52).

O autor refere-se, aqui, à noção de deriva dos sentidos como sendo um processo que denunciaria as vicissitudes da memória sob o choque do acontecimento: os vai-e-vem da paráfrase (que, cooptando o acontecimento, pode sorvê-lo e eventualmente diluí-lo) e da polissemia (que age desregulando, perturbando, em uma "(...) espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase)" (op.cit, p.53).

Em Tfouni (no prelo), explico como a deriva opera enquanto fato discursivo, postulando uma dinâmica de concorrência - a qual não exclui a contradição - entre os eixos paradigmático (metafórico) e sintagmático (metonímico):

... ao construir a cadeia intradiscursiva, o sujeito depara-se - a cada 'vazio' após a seleção de uma palavra - com um buraco de significação, que teoricamente pode ser preenchido por qualquer palavra que venha completar aquele arranjo. Obviamente, não existe uma liberdade completa de seleção, visto que o simbólico tem suas delimitações, e também porque a palavra que vai entrar ali já está comprometida com o contexto. Porém, o grau de liberdade é imenso. É nesses momentos que a deriva se instala como possibilidade. No momento seguinte, a deriva tanto pode instalar-se concretamente - criando um non-sense, ou a dispersão - quanto pode ser evitada, através da escolha da palavra 'exata'.

No texto *A fazenda*, pode-se ver essas noções em funcionamento principalmente na ocorrência de séries horizontais, que podem ser convertidas em listas verticais (cf. COURTINE, 2006), as quais tornam visível para o olhar do analista a contenção da

deriva produzida pelos efeitos metafóricos. Ali, encontramos - em associação com este que parece funcionar como “significante mestre”, ou balizador de significação do texto inteiro (*fazenda*) - as seguintes associações:

-lugar bom de morar→*trabalho com a terra*→*criação* (insere-se aqui uma sub-lista: *porco, gado, galinha*)→*peixe*→*café*→*leite*→*água de coco*→*doença*→*é longe*

Cada uma dessas entradas no eixo horizontal é precedida por um buraco de significação, instalando um necessário de sentido, um momento de deriva possível, que antecede a escolha da palavra seguinte. Essas associações constituem o efeito metafórico do texto. Essa série de metáforas desemboca em uma outra região de sentido, iniciada em (*A fazenda*) *é longe*, que se situa em uma região semântica diferente daquela das associações que vinham ocorrendo até então.

Mas esse último sintagma já vem ligado sintaticamente a algo de novo: a doença. Essa nova associação, que introduz o texto numa outra zona do interdiscurso, quebra a unidade de sentido que até então vinha sendo instituída. E essa quebra é indiciada pelo significante *dificuldade*, que se opõe, no não-dito, a *facilidade*, rótulo que poderia ser usado para caracterizar a série associativa já descrita (nomeando as facilidades de morar em uma fazenda). Ou talvez se pudesse dizer, construindo um anagrama de *facilidade*, que essas associações giram em torno da *felicidade* que é (era) para os sujeitos morar em uma fazenda. Poderíamos parafrasear Pêcheux (2002, p.20) e dizer que temos aí dois campos de sentido opostos, visto que os enunciados ligados a um e a outro “...não estão evidentemente em relação interparafrástica; esses enunciados remetem (Bedeutung)) ao mesmo fato, mas eles não constroem as mesmas significações (Sinn).]”

É preciso fazer notar que também o enunciado *Existe uma dificuldade quando você fica doente, porque é longe* instala uma deriva possível, pois a interpretação tanto pode ser: 1- *Quando você fica doente, precisa ficar longe da fazenda e isso é uma dificuldade*; quanto 2- *Se você fica doente, morando na fazenda, existe uma dificuldade, porque ela fica longe* (do lugar onde pode obter atendimento).

A inserção de *Existe uma dificuldade quando você fica doente, porque é longe* quebra a expectativa do rumo da significação através da introdução de um outro objeto discursivo: onde se falava de fazenda, passa-se a falar de doença. Até então havia uma referência ao significante *fazenda* como um espaço coletivo que se encontrava marcado por significantes estereotipados desta região do sentido, como *café, porco, gado*. A inserção de *doente* traz para o eixo metonímico um inesperado, que vem quebrar o rumo das associações naturalizadas feitas até esse momento pelos sujeitos. Assim, o aparecimento de uma deriva possível não deve ser creditado ao acaso, mas antes a algo relacionado com a verdade do sujeito: o seu sintoma. Esse recorte mostra que, para ser possível falar de conflitos, traumas e experiências desagradáveis, é necessário muitas vezes que o sujeito se desloque para uma outra posição discursiva. O que ocorre neste pequeno texto é que, para falar do aqui e agora, das condições adversas da internação, o sujeito desloca o tempo do verbo para o passado, e coloca o cenário em outro lugar - na fazenda. Como se vê, nesse processo, que ocorreu durante a produção coletiva oral do grupo de internos do sanatório, foi possível falar de uma outra cena fantasmática, e isso se tornou possível devido à maneira singular pela qual a deriva foi contida e domesticada pelo discurso. A retroação ao já-dito e a amarração deste através de escolhas lexicais configuram pontos em que o autor intervém.

Tfouni et al. (submetido) afirmam que:

... todo e qualquer dizer tem um caráter inescapavelmente histórico, ou seja, é impossível pensar na linguagem, no sujeito e no sentido fora dessa relação, que caracterizaremos como visceral: condição necessária de constituição e de funcionamento de todo discurso. É isto que confere ao acontecimento de linguagem um caráter repetível, especialmente por sua relação com uma (ou mais) formação discursiva: os dizeres possíveis em determinado momento sócio-histórico. O acontecimento da ordem do repetível, ao entrar em contato com o novo, específico de um dado tempo, re-atualiza a enunciação, o que pode levar à emergência de um novo sentido em um enunciado, ou, ainda, a um novo enunciado.

Evidência adicional para o que acaba de ser colocado está no uso do tempo do verbo no texto referido, conforme está discutido com mais detalhes em Tfouni et al. (a sair), onde, entre outras questões, afirmamos o seguinte, ao comentar o fato de que o texto “A fazenda” tem a estrutura de narrativa de experiência pessoal:

Sabe-se que o tempo verbal privilegiado pela narrativa em geral é o passado. No entanto, o início deste texto está no presente, como se os fatos relatados ainda estivessem acontecendo para o sujeito-narrador. Conforme a associação livre se desenrola, no entanto, o passado vem substituir o presente. Em seguida, quase como se fosse uma aceitação, seguem-se os enunciados: “Existe uma dificuldade quando você fica doente, porque é longe. Mas, quem tem a sua fazenda que se vire por lá”. Nota-se aí o efeito terapêutico da escrita que se manifesta por um desligamento do passado e uma reparação no presente (através do discurso e da organização da escrita) das memórias e recordações que causam sofrimento. Percebe-se assim como o discurso da escrita (aquele que é organizado com começo, meio e finalização) propicia a emergência da subjetividade, e também possibilita que pequenos gestos de autoria possam ser concretizados, como a produção desse texto, que é coletivo, mas que diz respeito a (verdade de) cada um.

Zanello (2007) faz uma observação muito pertinente, alinhando trabalho terapêutico com temporalidade e metáfora:

O trabalho terapêutico deverá, assim, poder instaurar a possibilidade do diferente, onde o paciente só vê o semelhante: abertura de mobilidade e novas possibilidades. Trata-se também, segundo Figueiredo (1994), de uma abertura à temporalidade: ruptura e transição que se refere à passibilidade ao inesperado, ao surpreendente, ao impossível, pois como repetição, "o trauma não passa, não propicia o futuro e não constitui um presente: o trauma atemporaliza a existência" (p. 165). A ‘cura’ seria a passagem do tempo sem tempo da ‘doença’ para um tempo vivo, fluido e móvel”. Neste sentido, podemos compreender a "doença" como a impossibilidade do fluir no vir-a-ser das metáforas de base, cristalização em determinadas metáforas eternamente repetidas (protótipos infantis), e desconsiderando de um modo geral, o contexto.

È importante observar que essa divisão entre dois enunciados possíveis (a saber: 1- *a facilidade/felicidade de morar em uma fazenda* e 2- *a dificuldade de morar em uma fazenda* (em caso de doença)), esses pontos de deriva que são instalados pelo equívoco da (na) língua, que marcam para o sujeito o real enquanto contingência, está presente desde o título escolhido. Com efeito, o significante *fazenda* pode ligar-se a mais de um significado, devido à homonímia, que cria um ponto de deriva, a saber: *fazenda* pode ser interpretado, dentro de uma visão indiciária e psicanalítica, como um gerúndio (algo como o gerúndio latino, significando “as coisas a fazer”, o que aponta para o presente e o futuro), ou então como substantivo: um lugar bom de morar; onde se trabalha com a terra, etc., (o que convoca o passado), indicando desde o ponto de partida a divisão constitutiva do sujeito, um cheque-mate entre duas formações discursivas antagônicas e contraditórias.

A culminância desse processo está no fechamento do texto *Mas, quem tem a sua fazenda, que se vire por lá*, que pode ser interpretado como um *closure*, no sentido psicanalítico: uma reparação, no presente, na própria enunciação, de fatos ou experiências traumáticas para o sujeito. O sujeito, nesse lugar, ao mesmo tempo em que reconhece que a fazenda não é sua, abandona também o sentimento de pertencimento, que era um reavivamento do passado, e coloca-se numa posição de distanciamento, que é indiciada tanto pelo advérbio *lá* quanto pelo sujeito indefinido *quem*.

Esse genérico discursivo que serviu como ancoragem para estabelecer o fechamento do texto, evidencia o embate entre a ilusão de livre escolha, que é a essência do trabalho de autoria, por um lado, e, por outro, a irrupção do real, “fazendo furo” no simbólico, e quebrando a transparência imaginária da língua.

Do ponto de vista psicanalítico, pode-se vislumbrar aí o reconhecimento da castração por parte do sujeito (o NÃO-UM), o que implica ao mesmo tempo a assunção do desejo e a revelação da sua verdade (no caso em questão, talvez a verdade impossível de dizer seja a doença que causou a internação e o afastamento da fazenda). Assim, o sujeito é interrogado pelo Outro: *Quais são as coisas que podem/devem ser feitas (“fazenda”) com relação a essa verdade? A resposta que o sujeito oferece ao Outro diante da questão é: Quem tem a sua fazenda que se vire por lá.*

Parece, então, que a irrupção da deriva, e seu conseqüente controle, no texto acima, foi resultado da assunção de uma posição discursiva nova, afetada pela autoria, e pelo discurso da escrita, o que possibilitou que os sujeitos falassem sobre o sofrimento e a ruptura social que a doença mental, em conjunção com o asilamento, provoca. Assim, confirma-se a relação entre autoria e o caráter terapêutico da escrita. A discussão e a análise apresentadas aqui parecem confirmar a afirmação de Laurent (2002), segundo a qual o autor é aquele que encontra um lugar que já estava a sua espera, e apenas o preenche. (CNPq, FAPESP)

Referências

- COURTINE, J. J. *Metamorfoses do Discurso Político – Derivas da Fala Pública*. São Carlos: Claraluz, 2006.
- LAURENT, E. Quatro observações sobre a preocupação científica de Lacan. In: GIROUX, F. *Lacan, você conhece?* São Paulo, SP: Cultura, Editores Associados, 2002. p.36-42.

- PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et alli. *Papel da memória*. Campinas, Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, M. *O Discurso: Estrutura ou acontecimento?* Campinas: Pontes Editores, 2002.
- TFOUNI, L. V. A dispersão e a deriva na constituição da autoria e suas implicações para uma teoria do letramento. In SIGNORINI, I. (Org.). *Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento*. Campinas: Mercado de Letras, 2001. p. 77-96.
- TFOUNI, L. V. Letramento e Autoria: uma proposta para contornar a questão da dicotomia oral/escrito. *Revista da ANPOLL*, 18, p. 127-142, 2005.
- TFOUNI, L. V. Mensagem e poesia. A atualidade de Saussure e Jakobson, ou sobre a verdade do sujeito (e do sentido) em deriva. In GASPAR, N. R. & ROMÃO, L. M. S. *Discurso e texto: multiplicidade de sentidos nas Ciências da Informação*. São Carlos: EDUFSCAR. (no prelo)
- TFOUNI, L. V.; ROMÃO, L. M. S. & PAULI, S. A enunciação e a inscrição da história na língua. (submetido)
- TFOUNI, L. V.; PEREIRA, A. C.; ASSOLINI, F. E. P.; SARTI, M. & ADORNI, A. O caráter terapêutico da escrita - práticas de letramento em um hospital psiquiátrico. *PAIDÉIA: Cadernos de Educação*. (a sair)
- ZANELLO, V. Metáfora e transferência. *Psicologia: Reflexão e Crítica*. Porto Alegre, v. 20, n. 1. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722007000100017&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 Nov. 2007.

BELAS E FERAS. A MULHER BRASILEIRA NA MÍDIA IMPRESSA, UMA RELAÇÃO POLÊMICA

Maria Silvia Olivi Louzada

Docente do Mestrado em Lingüística – UNIFRAN, CEP 14404-600, Franca, SP, Brasil.

E-mail: msolouzada@uol.com.br

RESUMO: Na perspectiva da Análise do Discurso, toma-se como objeto de análise a diversidade de gêneros presentes em revistas nacionais – CLÁUDIA, EXAME e VEJA – para investigar o modo de manifestação de uma memória discursiva em que se dá uma permanente tensão entre os papéis sociais da mulher brasileira: um discurso alinhado a uma tradição discursiva sobre o papel feminino de coadjuvante na história do mundo ocidental, de um “segundo sexo” ou um ser de “segunda categoria”; outro discurso em que se encena a mulher no papel de grandes vultos da história ou do cenário empresarial, por exemplo, alinhando-o a uma outra ordem de sentidos, atribuindo-lhe um papel de protagonista de grandes feitos.

PALAVRAS-CHAVE: discurso; mídia; memória; cena enunciativa; mulher.

Beauties and Beasties. The Brazilian woman in hardcopy media, a polemic relationship

ABSTRACT: *In the perspective of Discourse Analyses, taking as objects of analyses the diversity of genres at national magazines – CLAUDIA, EXAME and VEJA – to investigate the manifestation ways of a discursive memory where there is a permanent tension between the social paper played by the Brazilian woman: a discourse that agrees with a discursive tradition about the female paper as a supporting on the History of the Western world, as a “second sex” or as a “second category” being; another discourse in which the woman plays the important papers on the business history or scenery, for example, what aligns it to another sense order that understands the woman as the protagonist of important facts.*

KEYWORDS: *discourse; media; memory; enunciative scene; woman.*

No relato do Livro do Gênesis, na Bíblia cristã, o homem é criado à imagem de Deus porque, do ponto de vista bíblico, deve dominar o mundo. Há um discurso original de poder em que se diz que a dominação é inerente a Deus, portanto, também inerente ao homem, desde a sua criação.

Então Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele domine os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos e todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra.” E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher. (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, 1- 26 a 28)

A mulher é parte do homem, ser inteiro e primeiro da criação divina, cuja concepção teve por objetivo dar uma coadjuvante, uma “auxiliar” ao homem, que assume o papel de protagonista e detentor do poder.

“Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante.” [...] Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a ao homem. Então o homem exclamou: “Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem.” (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, 2 - 18, 21 a 23)

Assim, criou-se entre nós a tradição discursiva da subalternidade da mulher, do seu papel de coadjuvante na história do mundo ocidental, de um “segundo sexo”. A história, no entanto, está plena de exemplos de mulheres que foram ao longo dos tempos rompendo esse estigma, fundando um outro discurso sobre seu papel num mundo em que o poder sempre fora conferido ao homem.

Neste artigo pretende-se discutir como se constitui na mídia impressa brasileira dos últimos 30 anos esse outro discurso sobre a mulher a qual passou, inclusive, a fazer parte do mundo das mídias, dos negócios, das corporações, da política. Investigar em que medida dá-se voz a esse “novo” discurso sobre a mulher brasileira em periódicos diversos, alinhando-se a uma “outra tradição de sentidos”, a uma outra “memória”, conforme diz Orlandi (2001, p. 13).

Selecionou-se como *corpora* textos publicados em revistas brasileiras nos últimos 30 anos – CLÁUDIA, EXAME e VEJA – em que se encena a mulher relacionando-a um sentido já instalado na memória coletiva, investida em um papel secundário, de coadjuvante do homem, ou, mais recentemente, investida em um novo papel, o de protagonista dos acontecimentos, instalando-se assim um novo sentido que polemiza com a tradição.

Para realizar as análises pretendidas, retoma-se brevemente a noção de “cena enunciativa”, utilizada na Análise do Discurso para se referir à maneira pela qual o discurso constrói uma representação de sua própria situação. Assim, a encenação refere-se ao papel que o locutor, por meio de sua fala, escolhe para se dar e para atribuir a seu parceiro.

Maingueneau (2001, 2005, 2006) distingue três cenas de enunciação: (i) a “cena englobante” que se refere ao tipo de discurso (didático, religioso, político, publicitário etc.) a que pertence um texto e ao lugar em que se deve colocar o destinatário (um aluno, um fiel, um eleitor, um consumidor etc.) para interpretá-lo; (ii) a “cena genérica”, definida pelas cenas específicas dos gêneros do discurso, define os papéis dos parceiros do discurso; o lugar e o tempo; um suporte e finalidade; (iii) a “cenografia”, que é criada, instituída pelo próprio discurso, trata-se do modo como o locutor realiza a enunciação.

Por outro lado, não se pode esquecer de apontar que as mídias espetacularizam os acontecimentos (PÊCHEUX, 1990) e que, na atualidade, muitos pesquisadores têm apontado que essas relações entre as “mídias e a cultura do espetáculo”, demonstram tratar-se de um campo “de lutas, batalhas entre diferentes posições enunciativas” (GREGOLIN, 2003, p.12).

Ainda, por se tratar de análise de textos midiáticos, não se pode conceber que apenas o lingüístico seja responsável pela sustentação da complexidade dos discursos, pois ao lingüístico colam-se imagens que produzem efeitos de sentido. Apesar de a palavra e a imagem pertencerem a universos sociodiscursivos específicos, é inegável que nos discursos midiáticos a sua relação é de recíproca interdependência, conforme aponta Maingueneau (2006, p. 243):

O acontecimento midiático, no caso, é objeto de uma dupla construção: a de uma encenação levada a efeito pela transmissão, a qual revela o olhar e a leitura feita pela instância midiática e a do leitor-ouvinte-telespectador que a recebe e a interpreta. Os efeitos resultantes são múltiplos, ligados à maneira pela qual as encenações visuais, os relatos e comentários jornalísticos influenciam-se mutuamente.

De lavadeira a vulto histórico

Os dois textos publicitários que se vai examinar a seguir fazem parte de uma série de propagandas-homenagens do fabricante de OMO, uma consagrada marca de sabão em pó, às mulheres que concorriam ao Prêmio CLÁUDIA em 2001: “criado para

reconhecer as mulheres que, com seu trabalho, melhoram a vida dos brasileiros” (CLÁUDIA, 2001, p.66). O texto introdutório do patrocinador, que apresenta tal evento informa que são premiadas as brasileiras que sejam “mulheres corajosas, determinadas e bem-sucedidas” (CLÁUDIA, 2001, p.66). A transcrição do texto que aparece na parte inferior dessas duas propagandas, confirma esse ponto de vista:

Ainda bem que existe Omo Progress com ação seletiva. Ele identifica cada tipo de mancha e de tecido e remove melhor até as manchas mais difíceis. Assim, em vez de se preocupar em lavar roupas, você pode se dedicar a outras coisas importantes. Homenagem de Omo Progress às finalistas do Prêmio Cláudia 2001. (CLÁUDIA, 2001, p.66)

Assim, ao mesmo tempo em que esses textos retomam o discurso primeiro sobre a submissão da mulher e seu papel social secundário (a dona-de-casa que lava roupas), postula seu “novo” papel e importância ao representá-la como duas grandes personagens da história universal: Joana D’ Arc e Cleópatra.



Figura 1. Joana D’ Arc.

Na primeira propaganda de OMO, é Joana D’Arc quem representa o papel de uma entre as “mulheres” que podem se “dedicar a grandes causas”. Considerada a condição de produção dessa propaganda —, subentende-se que as demais mulheres que podem se dedicar a grandes causas sejam as quinze candidatas a finalistas do concurso ao Prêmio CLÁUDIA que serão premiadas em 2001. O enunciador assume discursivamente um ponto de vista que aproxima as mulheres brasileiras vencedoras do Prêmio CLÁUDIA 2001 às grandes mulheres da história, tais como Joana D’Arc. O co-enunciador “você” na primeira frase, vem esclarecido na seqüência: “Assim, em vez de se preocupar em lavar roupa, você pode se dedicar a outras coisas importantes. Homenagem de Omo Progress às vencedoras do Prêmio Cláudia 2001”.

Na segunda propaganda de OMO, a mulher aparece figurativizada como Cleópatra, a rainha do Egito. Textualmente, declara-se que há “grandes mulheres”, tais como Cleópatra, que “podem fazer uma grande diferença para a sociedade”, discurso que evidentemente pressupõe, por outro lado, a existência de mulheres sem esse destaque e importância social e que estão muito mais próximas de uma caixa de sabão em pó, as lavadeiras.

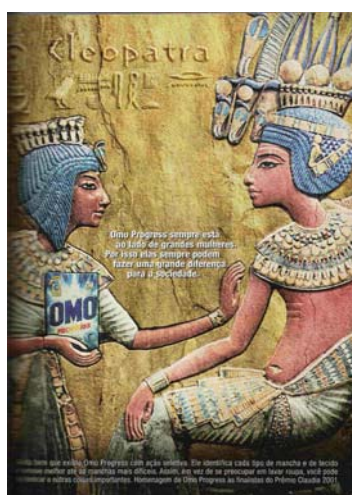


Figura 2. Cleópatra.

Essa dupla visão em relação ao papel social da mulher brasileira percebida nessas duas propagandas em que as “mulheres que usam Omo Progress (as donas-de-casa, as lavadeiras) também podem “dedicar-se a grandes causas” (como Joana D’Arc) ou “podem fazer uma grande diferença para a sociedade” (como Cleópatra) remetem, portanto tanto ao papel tradicionalmente reservado para a mulher (a coadjuvante do homem, o “cabeça do casal”) como a outros e novos papéis sociais que, cada vez mais, as mulheres desempenham no mundo contemporâneo. Nesses textos, a ruptura discursiva, isto é, a instalação de uma nova ordem de sentidos serviu-se do sentido “já-lá” para instituir-se. Segundo Orlandi (2001, p.23) é este o aspecto da historicidade que mais interessa: “a historicidade dos próprios processos discursivos. Trata-se de pensar como os diferentes processos discursivos se relacionam. Como uns vão se constituindo em relação aos outros”.

Mulher executiva ou mulher objeto?

Na revista EXAME é também possível encontrar textos em que se discute essa mesma convivência conflituosa, as visões distintas sobre o papel da mulher brasileira e

de sua inserção no mercado de trabalho, especialmente, quando assume posições de chefia. Neste sentido é exemplar o texto selecionado da seção “Vida Executiva” (EXAME, 1994), denominado “Meu chefe de batom e salto alto”. O título e o subtítulo desse texto já propõem como objeto de reflexão a problemática da “troca” dos tradicionais papéis sociais do homem (protagonista) e mulher (coadjuvante) no mundo do trabalho. O emprego do masculino (“meu chefe”) para referir-se à mulher que chefia retoma interdiscursivamente o “já-lá”, em que tradicionalmente o homem chefiava, dominava o mundo do trabalho.

Por outro lado, há um efeito de estranhamento, produzido na seqüência do texto (“de batom e salto alto”) que postula a chefia como não-exclusiva do homem (“o chefe”). No subtítulo - “Receber ordens de uma mulher já não melindra executivo em empresa nenhuma. É coisa de um passado remoto. Ou será que...?” -, observe-se que “já não melindra” pressupõe um “antes melindrava”, que, mais uma vez, remonta ao discurso de dominação masculina. O enunciado ainda reforça essa idéia com a alternância entre dois tempos — “É coisa de um passado remoto. Ou será que...?” — em que a sua segunda parte, propositalmente interrompida, poderia ser completada por algo como: “ainda existe no presente?” Observe-se, ainda, que neste enunciado pode-se entrever a posição enunciativa em que se coloca EXAME em relação à problemática: subentende-se que a revista ao divulgar a matéria e delegar a voz aos seus co-enunciadores-leitores, parece reivindicar para si um papel de quem pode “educar” seus leitores para essa outra visão, mais moderna, sobre a mulher contemporânea, entrevista em muitas passagens do texto. Como se verá no excerto selecionado, essa postura e visão aparecem marcadas disforicamente no texto, revelando uma tensão discursiva entre visões sobre os papéis sociais de homens e mulheres no trabalho.

“Durante a apuração do presente artigo, EXAME foi informada da existência de pelo menos três casos de executivos que, supostamente, pediram demissão por não tolerar chefias femininas. [...] Em geral, as mulheres que alcançam posições de chefia consideram a questão do preconceito profissional em relação a elas uma discussão já encarquilhada. Em mais de vinte anos de carreira, [...] Judite de Freitas Wey afirma que sempre sentiu exigência pelos cargos que ocupou, nunca por ser mulher. “Para quem já alcançou um certo nível profissional, esse tipo de preconceito soa longínquo”, diz. [...] “Muitos até preferem trabalhar com mulheres, pois não nos consideram concorrentes diretas. Ledo engano!” [...] Em igualdade de condições, homens e mulheres podem e devem ocupar espaços iguais”. (EXAME, 1994, p. 72-74)

Essas reflexões sobre esse duplo discurso que a mídia impressa tece contemporaneamente sobre a mulher, pode ser exemplarmente observado em muitas

outras edições de EXAME: ao mesmo tempo em que tematiza a ascensão cada vez maior da mulher a cargos de comando nas empresas e, assim fazendo, fomenta a curiosidade por esse surgimento da mulher brasileira no mundo corporativo e se constitui como um veículo de comunicação afinado com a modernização do final do século XX e início do XXI, parece, em outros momentos, revelar ainda a presença do discurso primeiro sobre a mulher, vista como um “ser menor”, uma auxiliar do homem.

A propaganda de EXAME a seguir tem como cena da enunciação as capas da revista do ano anterior, 1995, com um apelo aos leitores/homens de negócios, os prováveis anunciantes: “Anuncie em EXAME. Não tem mulher bonita na capa, mas excita homens de negócios”.



Figura 3. Propaganda de EXAME.

É notório que nenhuma das capas de 1995 traz foto ou ilustração alusiva à mulher. Por outro lado, “mulher bonita na capa [...] excita homens de negócios”, retoma outro discurso da mídia impressa: o das revistas que trazem mulheres bonitas na capa para excitar, para atrair a curiosidade dos homens. Além disso, evidentemente, retoma um discurso machista que vê a mulher como objeto de consumo e, desta forma, alinha-se com o discurso que submete a mulher ao homem.

Em 1999, EXAME publica uma série de 12 perfis de mulheres brasileiras bem-sucedidas no mundo dos negócios, fazendo uma espécie de “panorama” das mulheres que farão parte da série “As Mulheres de Negócios Mais Interessantes do Brasil”. O título dessa reportagem — “Todas as mulheres de EXAME” — traz à análise interessantes elementos: “todas” implica que, para a revista, não há outras mulheres de negócios interessantes no Brasil além das doze eleitas para figurar em suas páginas, o

que evidencia uma nova restrição no interior da já preexistente restrição contida em “mulheres de negócios do Brasil”. A expressão “mulheres de EXAME” parece indicar que a revista, ao elegê-las e elencá-las em suas páginas, como que “se apropria delas”, fazendo com que elas passem a fazer parte de EXAME, como suas co-enunciadoras-leitoras visadas e também como tema de suas reportagens.

Essa matéria participa de um cotexto com uma “tirinha” de Dilbert em que a mulher ocupa uma posição de coadjuvante do homem (a secretária do chefe) e, apesar de ele propor-lhe uma farsa e demonstrar em sua fala que acredita que ela detém um tipo de conhecimento (técnico) que ele não possui, o que ela diz efetivamente não demonstra isso: a delegação do conteúdo da fala à secretária usando a ventriloquia - capacidade de fingir uma voz - coloca o chefe em má situação.



Figura 4. Dilbert.

Assim, nessa “tirinha”, a cena enunciativa permite perceber vários sentidos: para ser chefe (função/cargo administrativo) não é necessário ter conhecimento técnico, pois esse conhecimento é da competência de funções/cargos subalternos; em situação de trabalho, não é boa medida delegar a voz à mulher, pois ela nem sempre revela competência para realizar suas tarefas, podendo causar constrangimentos. Dessa maneira, a “tirinha” de Dilbert evidencia um paradoxo se comparada à matéria “Todas as Mulheres de EXAME” com que compartilha a página: de um lado, sugere-se a desqualificação da mulher para o trabalho; de outro lado, sugere-se sua qualificação, pois nessa matéria, apresenta-se um rol de doze mulheres de negócios, ocupantes de cargos de comando em empresas brasileiras, que são “de EXAME” justamente por serem competentes no que fazem.

Parece haver fortes evidências, portanto, de que na revista EXAME existe mesmo uma tensão discursiva sobre a mulher e seu papel social: um processo enunciativo que ora a qualifica para o mundo do trabalho e para ocupar cargos de comando em empresas, o que a torna “parceira” de EXAME a ponto de ser digna da

publicação desses perfis e de ser reconhecida como sua co-enunciadora leitora; ora um processo enunciativo que a desqualifica, reservando-lhe funções e cargos subalternos, vendo-a como a que ainda deveria ocupar o lugar que a tradição judaico-cristã lhe reservou: auxiliar do homem, de subalternidade; ou, ainda, de modo evidentemente machista, caracterizando-a como um ser de “segunda categoria”, um “segundo sexo”.

Belas e feras

A análise da revista VEJA, publicação semanal da mesma Editora ABRIL que edita CLÁUDIA e EXAME, parece indicar que ela se alinha com uma ordem de sentidos que reconhece e se propaga a importância do desempenho da mulher brasileira em outras esferas sociais, fora do lar, conforme se pode observar na capa a seguir, em que as fotos de mulheres brasileiras bem-sucedidas em vários campos de atividades pode ser se contraposta ao discurso primeiro de submissão da mulher ao homem e de sua condição “subalterna” no mundo.



Figura 6. Elas venceram.

VEJA também dedicou à mulher, no ano seguinte (2001) uma edição especial, da qual seguem alguns excertos, em que retoma esta temática e reforça esta mesma visão:

Para um número maior de mulheres, a condição feminina é mais divertida e, do ponto de vista profissional e pessoal, muito mais gratificante hoje que em qualquer outro período da história. Primeiro, porque elas, finalmente, vêem suas qualidades intelectuais ser apreciadas pela sociedade sem os preconceitos nem as vacilações do passado. Depois, porque encontraram uma maneira de ser boas alunas ou profissionais de destaque sem deixar de cultivar seu talento de sedução, de mãe e de dona-de-casa. Para os cínicos, isso pode significar que, apesar de todos os avanços, continuam escravas do homem. O fenômeno é bem mais sutil, mais matizado que a simples vitória ou derrota para o macho. Nos países ricos e de tradição liberal, as mulheres ocupam mais cadeiras nas universidades e inúmeros cargos de gerência e diretoria. Começam também a aparecer no topo da pirâmide empresarial. No Brasil, as mulheres já são maioria no mercado de trabalho e nas salas de aula. A decisão de compra de 55% dos produtos vendidos no

país sai da cabeça delas. São, portanto, mais poderosas no sentido milenar dado à palavra pelos próprios homens. (VEJA 2001, p. 15.)

As análises parecem confirmar, então, que neste momento histórico, convivem polemicamente na mídia impressa brasileira dois discursos sobre o papel social da mulher: um discurso que tradicionalmente vê a mulher como “auxiliar”, subalterna e submissa ao homem, a quem está reservado o papel de coadjuvante e de quem desempenha tarefas entendidas como menores, tal como a da lavadeiras; um outro discurso que lhe atribui importância e possibilidade de participar e de ser a protagonista de grandes feitos, e que, portanto, a distancia dessas tarefas atribuídas tradicional e convencionalmente à mulher.

Referências

- BÍBLIA SAGRADA, Tradução, introduções e notas de I. Storniolo; E. M. Balancin. Revisão Exegética de J. Bortolini. São Paulo: Edições Paulinas, Edição Pastoral, 1993, p. 15.
- CLÁUDIA, São Paulo: Editora ABRIL, n. 10, ano 40, outubro 2001, p. 66-73.
- EXAME, São Paulo: Editora ABRIL, *Vida Executiva*, edição 554, 30 mar. 1994, p. 72-74.
- EXAME, São Paulo: Editora ABRIL, edição 604, ano 29, N° 5, 28 fev. 1996, p. 31.
- EXAME, edição 688, ano 32, N° 10, 19 mai. 1999, p. 14-15.
- GREGOLIN, M. R. V. (Org.) *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003. (Coleção Olhares Oblíquos)
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 2001.
- _____. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições Ltda., 2005.
- _____. *Cenas da enunciação*. Orgs. Sírio Possenti e Maria Cecília Péz de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar Edições Ltda., 2006.
- ORLANDI, E. Vão surgindo sentidos. In: ORLANDI, E. (Org.). *Discurso fundador (A construção do país e a formação da identidade nacional)*. Campinas: Pontes, 2001, p.11-25.
- PÊCHEUX, M. *Delimitações, inversões, deslocamentos*. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, n. 19. Campinas, S.P. UNICAMP/IEL, 1990, p.7- 24.
- VEJA, São Paulo: Editora ABRIL, edição 1674, ano 33, N° 45, 8 nov. 2000.
- VEJA, São Paulo: Editora ABRIL, Edição Especial 1729/A - *MULHER*, ano 34, N° 48, dezembro 2001.

DECLINANDO A LÍNGUA PELAS INJUNÇÕES DO MERCADO: INSTITUCIONALIZAÇÃO DO PORTUGUÊS LÍNGUA ESTRANGEIRA (PLE)ⁱ

Mônica Graciela Zoppi-Fontana¹; Leandro Rodrigues Alves Diniz²

¹Professora do Departamento de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) Campinas SP Brasil

²Pós-graduando em Lingüística - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) Campinas SP Brasil

monzoppi@iel.unicamp.br, leandroradiniz@yahoo.com.br

Abstract. *The aim of this article is to interpret the changes in the instrumentalisation and institutionalisation of Brazilian Portuguese brought about by international cooperation treaties – specially those relative to Mercosul –, which place the Brazilian national language in a transnational extended space of enunciation. We will focus on the new position of authorship of the Brazilian state and its institutions, mainly the educational ones, analysing three forms of circulation of linguistic knowledge: the coursebooks on Portuguese as a foreign language published in Brazil, the certificate of proficiency Celpe-Bras and the scientific associations. We will consider the National State and the Globalized Market as two instances redefining the senses which the subjects establish with the spaces of enunciation involved (national / transnational).*

Keywords. *grammatisation; globalized marked; regional integration; national language; Portuguese as a foreign language*

Resumo. *Este artigo busca interpretar as mudanças na instrumentalização e institucionalização do português do Brasil desencadeadas pelos tratados de cooperação internacional – com destaque para os relativos ao Mercosul –, que instauram a língua nacional brasileira em um espaço de enunciação ampliado e transnacional. É sobre esta nova posição de autoria do Estado brasileiro e de suas instituições – especialmente de ensino – que nos deteremos, analisando três formas de circulação do conhecimento lingüístico: os livros didáticos de português como língua estrangeira produzidos no país, o exame de proficiência Celpe-Bras e as associações científicas. Consideraremos o Estado Nacional e o Mercado Globalizado como as duas instâncias que redefinem os sentidos que os sujeitos estabelecem com os espaços de enunciação implicados (nacional/transnacional).*

Palavras-chave: *gramatização; mercado globalizado; integração regional; língua nacional; português como língua estrangeira*

Introdução

Este artigo explora um momento específico da história da língua portuguesa no Brasil e da constituição de um saber metalingüístico sobre ela. Esse momento se origina no fim dos anos 80, adquire força durante a década de 90 com os Tratados do Mercosul – que constroem um novo espaço de cooperação regional entre os países do Cone Sul –, e se desenvolve amplamente até os dias de hoje a partir de uma iniciativa explícita do

Estado brasileiro para inserir o Brasil política e economicamente no cenário mundial. Esses tratados de integração política, econômica, cultural e educativa deram origem a novos espaços geopolíticos transnacionais que afetaram diretamente a **circulação das línguas nacionais** dos países envolvidos.

Neste trabalho nosso objetivo é justamente estudar os processos de gramatização pelos quais o português do Brasil se constitui em **língua transnacional**, através da institucionalização e instrumentação do Português Língua Estrangeira (PLE) como nova área de conhecimento, legitimando no meio acadêmico e científico uma prática profissional já existente.

Em meados da década dos anos 90, começaram a aparecer iniciativas de ensino formal para a formação de professores em Português Língua Estrangeira (PLE), através do fortalecimento de disciplinas em cursos já existentes, da criação de novas habilitações e cursos de licenciatura e da produção de numerosos trabalhos acadêmicos e projetos de pesquisa sobre o tema. Multiplicaram-se, também, as publicações e eventos científicos focalizados nessa temática, criando-se inclusive uma associação científica exclusivamente voltada ao assunto (a SIPLÉ – Sociedade Internacional de Português Língua Estrangeira). Ampliou-se e fortaleceu-se, desta maneira, a inserção da discussão do Português Língua Estrangeira na comunidade científica nacional.

A partir desses fatos, é possível refletir sobre os efeitos produzidos nos processos de gramatização do português no Brasil como efeito destas mudanças. Comparando rapidamente com os processos de gramatização do espanhol nesse mesmo período e em relação aos mesmos espaços de circulação de línguas – especificamente no que se refere às iniciativas dos países do Cone Sul –, podemos levantar a hipótese de que o que caracteriza o processo brasileiro é a construção de uma *posição de autoria* em relação ao saber metalingüístico e à produção de instrumentos lingüísticos da própria língua, que consistiria em configurar um lugar de enunciação institucional e internacionalmente legitimado que autoriza um saber sobre a língua nacional passível de ser exportado. Em outras palavras, o que almejamos demonstrar neste artigo é que, a partir de início dos anos 90, inicia-se um novo momento no processo de gramatização brasileiro, marcado por uma série de acontecimentos lingüísticos que sinalizam o novo estatuto atribuído à língua portuguesa do Brasil, que passa a ser significada a partir de uma dupla determinação discursiva: **como língua nacional e como língua transnacional**.

Processos de gramatização e a constituição da língua nacional

Abordamos nossa temática a partir de um ângulo teórico-metodológico recentemente desenvolvido no campo das ciências da linguagem, que se especializa no estudo dos processos de gramatização/instrumentalização das línguas e de seus efeitos, seja na produção de conhecimento científico sobre elas, seja na constituição de um imaginário de língua nacional e sua intervenção efetiva nos processos de construção dos Estados e identidades nacionais. Este novo campo de saber se caracteriza por considerar o domínio dos fenômenos da linguagem como espaço de produção de tecnologias que mudam radicalmente a relação do homem com suas condições materiais de existência, analisando a invenção da escrita e o surgimento das primeiras gramáticas e vocabulários como verdadeiras revoluções tecnológicas, que decidiram o destino do homem na sua relação com os objetos simbólicos e com as formas de organização social. O conceito de gramatização (Auroux, 1992), como veremos em detalhe mais adiante, designa este

processo de instrumentalização de uma língua através de gramáticas, dicionários, vocabulários, livros didáticos. Estes instrumentos lingüísticos modificam os espaços de comunicação (hiperlínguas), bem como a relação estabelecida pelo sujeito falante com uma língua (materna ou estrangeira).

As pesquisas desenvolvidas no Brasil demonstraram que esse processo de gramatização faz parte dos processos discursivos de constituição da língua nacional e, através deles, da própria constituição do cidadão brasileiro, na sua relação com Estado. Assim, a construção de um imaginário de língua nacional, com seus atributos de unidade, uniformidade e universalidade, é efeito do processo de gramatização, interferindo eficazmente na relação que o brasileiro mantém com a sua língua. Vemos, então, que a produção de um saber metalingüístico está materialmente ligada à produção de efeitos imaginários que atuam através das políticas de línguas do Estado, configurando lugares de enunciação para os brasileiros em relação à sua própria língua.

O que define, assim, os estudos desenvolvidos no Brasil sobre a produção de um saber metalingüístico e de políticas lingüísticas para a *língua brasileira* é a consideração da relação necessária e constitutiva do processo de gramatização da língua com os processos históricos de constituição do Estado e da identidade nacionaisⁱⁱ. Considera-se, nessa perspectiva, que o estudo e a descrição dos trajetos percorridos pela língua no seu processo de gramatização fornecem elementos para a compreensão dos processos de construção de um lugar para o cidadão brasileiroⁱⁱⁱ, lugar este necessariamente predicado pela relação que estabelece com a língua do Estado. Conseqüentemente, investigam-se os instrumentos lingüísticos e as instituições vinculadas à sua produção e circulação, enquanto objetos/lugares simbólicos que intervêm efetivamente na constituição e legitimação de uma posição de autoria para o cidadão brasileiro em relação à língua portuguesa, no contato que ela estabelece com outras línguas na história e nos espaços de enunciação por ela ocupados.

Numerosos são hoje os trabalhos de autores brasileiros que desenvolveram esta temática. Esses se debruçam principalmente sobre materiais discursivos produzidos a partir do século XVI, com especial ênfase naqueles datados do século XIX. Privilegia-se o estudo da produção de instrumentos lingüísticos (principalmente gramáticas e dicionários) no Brasil por autores brasileiros e a exploração dos processos institucionais de criação de colégios, academias e exames/planos de ensino oficiais, através dos quais um saber autóctone sobre a língua nacional ganha legitimação. Assim, os trabalhos realizados até agora se concentram na descrição do processo de constituição de uma posição de autoria para o cidadão brasileiro em relação à produção de saber sobre a língua portuguesa no Brasil, centrando a análise na construção do lugar de enunciação do gramático e do lexicógrafo (em contraponto com o filólogo e o lingüista) – principalmente durante o século XIX –, assim como na caução lingüística que sofre esse lugar com a institucionalização do ensino da Lingüística no Brasil a partir do século XX. Diversos autores esquematizam esses processos propondo diferentes periodizações, que apresentamos a seguir.

Gramatização da língua brasileira

Ao realizar uma sinopse dos estudos do português no Brasil, Guimarães (2004) propõe considerar quatro períodos que permitiriam refletir sobre o processo de gramatização brasileira do Português. Esta periodicização é feita de forma cronológica, levando em conta a aparição de diversos instrumentos lingüísticos, tais como gramáticas e dicionários, e a ocorrência de *acontecimentos lingüísticos* como a fundação de academias, faculdades, início da imprensa, etc. Os quatro períodos são:

- 1- da “descoberta” até o início da segunda metade do século XIX: caracteriza-se, basicamente, pela ausência de estudos sobre a língua portuguesa feitos no Brasil. No fim do período, iniciam-se debates entre brasileiros e portugueses a propósito de construções consideradas inadequadas por escritores e gramáticos portugueses;
- 2- do início da segunda metade do século XIX até fins dos anos 30 do século XX: caracteriza-se pelo início de estudos sobre o português do Brasil e pela publicação das primeiras gramáticas produzidas no Brasil, pela fundação da Academia Brasileira de Letras e pelos debates em torno da diferença entre o português do Brasil e o de Portugal;
- 3- do fim dos anos 30 até década de 60 do século XX: inicia-se com a criação dos Cursos de Letras no Brasil e se estende até o momento em que a Lingüística se torna disciplina obrigatória para os Cursos de Letras no Brasil, por decisão do Conselho Federal de Educação em 1962;
- 4- de meados dos 60 do século XX até hoje: caracteriza-se pela institucionalização da Lingüística através de sua implantação em todos os cursos de graduação e da implantação de cursos de Pós-graduação em Lingüística no Brasil.

Essa periodicização mostra um trajeto que se inicia com a ausência de uma produção nacional de saber metalingüístico e se estende até a institucionalização desse saber como disciplina científica nas universidades brasileiras^{iv}. Mostra também uma forte relação entre a produção de conhecimento e de instrumentos lingüísticos e os processos de independência política e cultural do Brasil, desde os primeiros movimentos libertários até a consolidação do Estado. Neste sentido, Guimarães (*ibidem*, p. 44) conclui:

Em outras palavras, o que vemos é uma história em que o Brasil, a partir de suas questões, promove o seu domínio crescente dos meios de produção de conhecimento e de constituição de uma comunidade científica própria. E esta história é diretamente dirigida pelas questões próprias do Brasil. No caso que tratamos aqui: a assunção de uma língua nacional e depois a produção de um conhecimento sobre a língua, sobre sua história, sobre sua diversidade, sobre seu funcionamento e o da linguagem em geral.

É em Orlandi (2000) que encontramos tematizada explicitamente a questão da *autoria* do brasileiro em relação à produção de conhecimento metalingüístico sobre a própria língua. A autora, ao analisar o mesmo trajeto temporal explorado por Guimarães (2004), chama a atenção para a construção histórica de uma *posição de autoria* que define o lugar do gramático brasileiro. Essa posição de autoria se caracterizaria como “um lugar de produção legítima de conhecimento sobre a língua que corresponde a um gesto de apropriação dessa língua” (Orlandi, *ibidem*, p. 28). A autora cita um enunciado de Macedo Soares que materializa o funcionamento discursivo dessa posição: “escrever-se como se fala no Brasil e não como se escreve no Portugal”. Segundo a autora, é a partir dessa posição de autoria que se dá a relação do sujeito com o Estado através da língua:

A gramatização do português brasileiro, mais do que um processo de construção de um saber sobre a língua nacional, tem como conseqüência algo mais substancial e definidor: a constituição de um sujeito nacional, um cidadão brasileiro com sua língua própria, visível na gramática. São processos de individualização que são desencadeados: individualiza-se o país; individualiza-se seu saber; individualiza-se seu sujeito político e social (*op.cit.*, p. 28)

Analisando o movimento dessa posição de autoria na passagem do século XIX ao século XX, a autora chega a duas conclusões:

- 1- A autoria em relação à produção de um saber sobre a língua se desloca da posição do gramático no século XIX (que ao descrever a língua *do* Brasil, na sua diferença constitutiva face ao português do Portugal, cria as condições para a constituição da língua nacional e dá suporte, dessa maneira, para os processos de instauração/consolidação do Estado brasileiro) para a posição do lingüista no século XX. Essa passagem é intermediada pelo funcionamento do Estado (na implementação de políticas lingüísticas^v) e pelos processos de institucionalização do saber metalingüístico^{vi}.
- 2- Nessa posição de autoria, há uma trajetória de desenvolvimento marcada pela implementação da cientificidade: observa-se um deslizamento cada vez mais forte de uma posição política e intelectual para uma posição marcadamente científica da questão posta pela língua.

Tomando por base as periodizações apresentadas pelos autores comentados, é possível observar que os trabalhos dedicados ao estudo do processo de gramatização do português brasileiro se concentram na descrição dos acontecimentos lingüísticos do século XIX e da primeira metade do século XX. São comparativamente poucos os trabalhos que exploram a construção de novos instrumentos lingüísticos no fim do século XX (no geral, os estudos centrados neste século trabalham primordialmente a institucionalização da Lingüística nas estruturas formais de ensino) e que desenvolvem uma reflexão sobre as conseqüências históricas e ideológicas do momento atual desse processo em relação à posição de autoria descrita para o período que abarca o fim do século XIX e início do XX.

É justamente visando fornecer subsídios para a descrição e discussão do processo de gramatização do português brasileiro neste último período, tão escassamente estudado, que apresentamos neste artigo resultados notáveis do nosso trabalho^{vii}. Estudamos, em

especial, os deslocamentos de sentido produzidos na *posição de autoria* ocupada pelo cidadão brasileiro com a mudança do espaço de enunciação do português do Brasil, a partir de sua identificação com os lugares de enunciação do legislador, do gramático, do escritor literário, do filólogo, do lingüista, do professor de língua e do falante comum. Esta posição de autoria – já desenvolvida historicamente (sobretudo nos séculos XIX e XX) em relação à língua brasileira definida como língua nacional – é agora *transferida* para um novo espaço de enunciação que configura a língua brasileira como língua transnacional. Em outras palavras, refletimos sobre os processos de *transferência* de um saber metalingüístico já produzido em torno das querelas sobre a língua nacional, para a produção de instrumentos lingüísticos que agem em um território ampliado, no novo espaço de enunciação transnacional.

Como eixos norteadores do trabalho de construção e análise do *corpus*, levantamos as seguintes hipóteses para a presente pesquisa:

- I. A mudança do estatuto da língua brasileira no novo espaço de enunciação transnacional configurado nas últimas duas décadas para o Brasil produz *um deslocamento (por transferência) na posição de autoria* em relação à produção gramatical e metalingüística do Brasil, posição esta que sinaliza o começo de *um novo período no processo de gramatização* do português brasileiro.
- II. O processo de constituição do imaginário de língua nacional passa a ser fortemente significado pelos sentidos de globalização e unificação dos mercados (financeiros, comerciais, produtivos, mas também, lingüísticos, editoriais, educativos), sentidos estes que ressignificam o português brasileiro na sua diferença histórica e discursivamente constituída em relação ao português de Portugal e ao espanhol dos países da América Latina.

Gramatização, hiperlíngua e espaço de enunciação

Grande parte das pesquisas brasileiras no campo da História das Idéias Lingüísticas (HIL) mantém um forte diálogo com a Análise do Discurso de filiação pècheutiana. Esse também será o caso de nosso trabalho, o que implica avaliar as conseqüências teórico-metodológicas dos conceitos utilizados naquele campo, adotá-los, ressignificá-los ou abandoná-los, em função do objeto de estudo, das perguntas de pesquisa e dos *corpora* investigados.

Um desses conceitos é o de **gramatização**, definido por Auroux (1992, p. 65) como “o processo que conduz a descrever e a instrumentar uma língua na base de duas tecnologias, que são ainda hoje os pilares de nosso saber metalingüístico: a gramática e o dicionário”. Longe de ser uma mera descrição metalingüística, esse processo confere ao Ocidente um meio de conhecimento e dominação sobre outras culturas do planeta, de tal forma que Auroux (1998b, p. 3) concebe a gramática e o dicionário como verdadeiros instrumentos lingüísticos, que mudam a ecologia de comunicação:

Les apports récents des historiens des sciences du langage ont pu montrer comment, sur le long terme, la création d’outillage linguistiques (depuis l’écriture, jusqu’aux grammaires et aux dictionnaires) ou grammatisation a considérablement changé l’écologie de la communication. Les grandes langues de culture sont en quelque sorte

des artefacts, des produits de l'outillage dans un contexte particulier, celui du monolingüisme des États-Nations.

Como já apontamos anteriormente, numerosas pesquisas brasileiras desenvolvidas no campo da HIL trabalham a hipótese de que a gramatização, além de implicar a constituição de um saber metalingüístico, resulta na construção de espaços imaginários de identificação, tendo, assim, efeitos sobre a configuração das formas das sociedades. Nas palavras de Orlandi (2001a, p. 9).

enquanto objeto histórico, tanto a gramática como o dicionário, ou o ensino e seus programas, assim como as manifestações literárias são uma necessidade que pode e deve ser trabalhada de modo a promover a relação do sujeito com os sentidos, relação que faz história e configura as formas da sociedade. O que nos leva a dizer que, por isso mesmo, eles são um excelente observatório da **constituição dos sujeitos, da sociedade e da história**. [grifo nosso]

Na citação acima, destacamos uma formulação que nos permite atentar para uma importante especificidade do programa HIL desenvolvido no Brasil, já destacada anteriormente: procura-se pensar a relação entre os processos de instrumentalização de uma língua e a constituição da identidade nacional. A relação língua/Estado/Nação ocupa, desse modo, um lugar central nas pesquisas brasileiras.

Pensar tal relação implica ampliar os *corpora* trabalhados. O conceito de *gramatização* é, então, ressignificado, passando a se referir às diversas instâncias de instrumentalização de uma língua, o que inclui não apenas a gramática e o dicionário, mas também vocabulários, currículos, programas de ensino, acordos ortográficos, nomenclaturas oficiais, textos didáticos, textos científicos, periódicos, entre outros (*ibidem*).

Além disso, os instrumentos lingüísticos passam a ser pensados na sua relação com os aparelhos institucionais a partir dos quais são produzidos. Daí os diversos estudos brasileiros que investigam academias, associações científicas, centros de pesquisa, colégios, universidades, imprensa, editoras etc. Neste artigo, além de analisarmos processos de institucionalização brasileira do PLE, procuraremos pensar os *livros didáticos de PLE e o exame Celpe-Bras* como algumas das instâncias de gramatização do português, que produzem sentidos para a relação que os sujeitos (brasileiros ou não) estabelece com o Brasil, seu povo e sua língua nacional.

Nos estudos de Aurox (1997, 1998a), o conceito de gramatização guarda uma forte relação com o de **hiperlíngua**. Para o autor (1998, p. 19), a hiperlíngua designa um espaço/tempo estruturado pelos seguintes elementos: (i) diferentes indivíduos estabelecem entre si relações de comunicação; (ii) tais relações se efetuam sobre a base de competências lingüísticas, isto é, de aptidões atestadas por sua realização; (iii) as competências lingüísticas individuais não são as mesmas; (iv) os indivíduos podem ter acesso (direto ou indireto) a instrumentos lingüísticos, com os quais têm uma relação imaginária; (v) esses indivíduos mantêm atividades sociais; (vi) as relações de comunicação têm lugar em ambientes determinados.

À primeira vista, o conceito de hiperlíngua poderia parecer interessante para nossos objetivos, particularmente devido à sua relação com o conceito de gramatização, explicitada em (iv). Sem dúvida, a afirmação de Aurox de que a estrutura da hiperlíngua é modificada a partir da introdução de instrumentos lingüísticos (*ibidem*, p. 21) representa um avanço teórico importante. Além disso, pensar a relação imaginária

que os sujeitos mantêm com os instrumentos lingüísticos é bastante produtivo para nosso estudo. Todavia, esse conceito implica uma concepção de sujeito, história e língua bastante diferentes – por vezes, opostas – daquelas da Análise do Discurso, e que serão fundamentais para o percurso que aqui faremos^{viii}.

Destacamos, em primeiro lugar, que a noção de comunicação, presente nos itens (i) e (ii) da definição, já é problemática para aqueles que se filiam à AD. Segundo Pêcheux (1969/1997), a linguagem serve para comunicar e para não comunicar. Toda significação é, por definição, passível de equívoco, de mal-entendido, de forma que esses não são fenômenos secundários, que, eventualmente, comprometeriam uma suposta clareza na comunicação. O equívoco sempre é possível pelo fato de os sentidos não existirem *per se*, nem estarem predeterminados por propriedades da língua. As mesmas palavras podem significar diferentemente, conforme sejam ditas ou interpretadas a partir de uma ou outra posição, isto é, conforme elas se inscrevam em uma ou outra formação discursiva. É isso o que faz com que sujeitos signifiquem diferentemente, ainda que usem a mesma língua (*ibidem*).

Observemos, ainda, que o conceito de *hiperlíngua* se sustenta em uma noção de indivíduo dado *a priori*, cujo somatório constituiria a sociedade. Tal perspectiva se opõe à da AD, para a qual os sujeitos são constituídos nos/pelos processos discursivos. Para que se produza o dizer, é necessário que o indivíduo seja assujeitado, isto é, que ele seja interpelado em sujeito pela ideologia. A AD afasta-se, portanto, de uma concepção de indivíduo como origem, ponto de partida: o sujeito retoma sentidos preexistentes – apesar de ter a ilusão de que é a origem do que diz^{ix}. Não se trata, portanto, de um indivíduo constituído antes do funcionamento da linguagem – tal como aparece em Aurox –, mas de um *sujeito*, concebido como efeito do acontecimento da linguagem na história^x.

Além disso, é importante salientar que o processo histórico não tem um peso na formulação do conceito de hiperlíngua, conforme podemos observar em (vi): “as relações de comunicação entre esses indivíduos **têm lugar** em certos ambientes” (*op. cit.*, p. 19) [grifo nosso]. Tal perspectiva aproxima-se da fenomenologia ou de um materialismo historicista, diferenciando-se bastante daquela da AD, de cujo aparelho teórico faz parte o conceito de *condições de produção* (Pêcheux, 1969/1997). Embora tanto esse conceito quanto o de hiperlíngua levem em consideração os fatores extralingüísticos, a natureza de tais fatores é bastante distinta.

A hiperlíngua “leva em conta, na determinação da atividade lingüística, de um lado, os sujeitos falantes e suas diferenças de competência, de outro, o ambiente cultural e a realidade não-lingüística” (Aurox, *op. cit.*, p. 20). O conceito de condições de produção, por sua vez, designa não os sujeitos falantes, empíricos, mas a *representação imaginária* dos lugares que ocupam na estrutura social. O que entra em questão não são suas “competências lingüísticas”, mas as *formações discursivas* a partir das quais enunciam. Além disso, se, para Aurox, a “realidade não-lingüística” participa do sentido (*ibidem*, p. 23), na perspectiva da AD, é antes a *imagem* do referente, configurada como condições de produção de um discurso – e não a realidade física em si. Enfim, enquanto para Aurox, “as relações de comunicação *têm lugar* em certos ambientes”, para a AD, o contexto imediato, assim como o contexto social, histórico e ideológico, são *constitutivos* das práticas discursivas.

A partir do conceito de hiperlíngua, Aurox afirma:

A língua em si não existe. Não existem, em certas porções de espaço-tempo, senão sujeitos, dotados de certas capacidades lingüísticas ou ainda de “gramáticas” (não necessariamente idênticas), envolvidos por um mundo e artefatos técnicos, entre os quais figuram (por vezes) gramáticas e dicionários. Dito de outro modo, o espaço-tempo, em relação à intercomunicação humana, não é vazio, ele dispõe de uma certa estrutura que os objetos e os sujeitos que o ocupam lhe conferem. (*ibidem*, p. 19)

A afirmação de que “a língua em si não existe” deve ser compreendida no sentido materialista clássico, segundo o qual “não temos necessidades de supor que a composição última do universo (segundo a expressão de Russel) seja formada de outras entidades elementares cuja existência a teoria física nos leva supor” (*idem*, 1997, p. 246). A essa concepção, corresponde um individualismo metodológico. Trata-se, portanto, de uma perspectiva contrária à daqueles que se filiam à AD, que trabalha, por exemplo, com a noção de *forma material*, lingüístico-histórica, discursiva (Orlandi, 1996).

Dessa forma, o conceito de hiperlíngua nos parece inapropriado em razão de nossa filiação discursiva e de nossos objetivos de pesquisa. Optaremos pelo conceito de **espaço de enunciação**, proposto no quadro da Semântica do Acontecimento, que nos parece mais profícuo, tanto teórica quanto metodologicamente. Segundo Guimarães (2002, p. 18),

os espaços de enunciação são espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incessante. São espaços habitados por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer.

Trata-se, portanto, de um espaço político, constitutivamente marcado por disputas pelas palavras e pelas línguas. Por “político”, entende-se o “conflito entre uma divisão normativa e desigual do real e uma redivisão pela qual os desiguais afirmam seu pertencimento” (*ibidem*, p. 16). O político não é, dessa maneira, algo exterior à língua, que lhe é acrescido por razões sociais; ao contrário, ele é parte do seu funcionamento.

Por ser necessariamente atravessada pelo político, a língua é marcada por uma divisão, pela qual os falantes se identificam. O falante é, então, concebido como uma “figura política constituída pelos espaços de enunciação” (*ibidem*, p. 18), e não como indivíduo – tal como observamos no conceito de hiperlíngua. Nessa perspectiva, não é o conjunto de indivíduos que constitui o espaço-tempo – como propõe Auroux –, mas o espaço de enunciação que constitui o sujeito.

Além disso, consideramos que o conceito de espaço de enunciação possibilita ancorar o estudo da divisão constitutiva da(s) línguas e seu(s) falante(s) em um espaço historicamente determinado que funciona como **suporte territorial** para esse conjunto de relações, delimitando o alcance ou escopo referencial que permite o fechamento provisório de um campo de conflitos e contradições. Para poder descrever um espaço de enunciação em termos das divisões que o constituem, é necessário estabelecer sua delimitação territorial e temporal, isto é, é necessário situá-lo materialmente no espaço e no tempo históricos. Porém, esse território recortado para efeitos de análise é interpretado não em termos geográficos ou geopolíticos, mas discursivamente: como espaço historicamente praticado por sujeitos ideologicamente constituídos em relação a uma ou mais línguas materialmente determinadas por condições de produção específicas^{x1}.

Para explicar melhor esta caracterização **territorial e discursiva** do conceito de espaço de enunciação, retomamos aqui a distinção entre as noções de **lugar** e **espaço** proposta em trabalhos anteriores nos quais analisavam-se práticas urbanas de ocupação do espaço público urbano. Em Zoppi Fontana (1998), a partir das reflexões de Michel de Certeau sobre o cotidiano, nas quais o autor define a diferença entre **lugar** e **espaço**, desenvolvemos uma particularização de ambos os conceitos. Conforme De Certeau (1980), um **lugar** é a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência, é, portanto, uma configuração instantânea de posições, embora não implique necessariamente uma certa estabilidade. Contrariamente, um **espaço** é, para esse mesmo autor, um lugar praticado, um lugar em movimento por efeito das operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente, conflitiva.

Repensando essa distinção em termos discursivos, definimos naquela época um **espaço** como *um lugar atravessado pela memória*, isto é, um determinado local (físico) constituído em *sítio de significância* (Orlandi, 1996), onde se cruzam diversos gestos de interpretação^{xii}. Em outras palavras, um espaço é sempre lugar para sujeitos que o interpretam com suas práticas (discursivas e outras) e está sempre-já inscrito na memória discursiva, a partir da qual ganha espessura imaginária se instituindo, na sua materialidade territorial e histórica, como espaço de inscrição dos processos de identificação que constituem os sujeitos. Naquele texto, concluíamos que pensar a identidade em relação à cidade implica explorar os mecanismos imaginários pelos quais a cidade se constitui como **espaço** metafórico no jogo paradoxal dos registros do real, do imaginário e do simbólico, enquanto sintoma do equívoco que a atravessa e a constitui pela linguagem (*ibidem*). Deslocando essa reflexão para nossa preocupação atual, afirmamos que pensar a identidade das línguas e dos sujeitos dessas línguas em relação a um **espaço de enunciação** determinado é pensar uma determinada configuração territorial como espaço metaforizado pelo jogo contraditório de diversas memórias da língua (Payer, 2006), a partir das quais se produzem os processos de identificação simbólica e imaginária que constituem o sujeito do discurso na relação material entre línguas co-existentes.

Acontecimentos lingüísticos

Neste trabalho, apresentamos análises que nos oferecem subsídios para confirmar provisoriamente as duas hipóteses anteriormente levantadas.

Para sustentar a hipótese de que, na década de 90, se inicia um novo momento no processo de gramatização do português do Brasil, apoiamos-nos na ocorrência do que consideramos *acontecimentos lingüísticos* que sinalizam movimentos institucionais de assunção de uma posição de autoria em relação não só à produção de conhecimento metalingüístico sobre a língua, mas também em relação à sua circulação e à gestão do acesso a ela no território nacional e fora dele. Guilhaumou (1997) define o conceito de *acontecimento lingüístico* em relação ao conceito de hiperlíngua que explicitamos acima. Com este conceito, o autor almeja destacar a importância de considerar na descrição dos processos de gramatização os espaços intersubjetivos propícios à inovação lingüística, valorizando o aspecto inovador, particularmente no plano teórico, da consciência lingüística dos sujeitos falantes em relação à própria língua, bem como o funcionamento dos instrumentos lingüísticos na produção de reconfigurações criativas do processo de gramatização.

Orlandi (2002b, p. 32) introduz o conceito de *acontecimento lingüístico* na sua reflexão sobre o processo de gramatização do português brasileiro para “nomear especialmente, em um caso como o da colonização, essa relação do lugar enunciativo e a língua nacional”, sempre considerando que “toda interpretação de um lugar enunciativo necessita levar em conta a consciência lingüística da época considerada e a forma como a questão da enunciação é apresentada nesse período”. Assim, é possível explorar os acontecimentos lingüísticos que definiram a relação do cidadão brasileiro com a sua língua e que definiram, ao mesmo tempo, a história do Brasil como Estado nacional (por exemplo, a expulsão dos jesuítas do Brasil e a proibição da língua geral nas escolas).

Consideramos como acontecimentos lingüísticos que sinalizam o início de um novo momento no processo de gramatização brasileiro: a implementação do *Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros* (Celpe-Bras/MEC), em 1993; a criação da *Sociedade Internacional de Português-Língua Estrangeira* (SIPLE), durante o II Congresso Nacional da ALAB, em 1992; e a criação do primeiro curso de licenciatura em *Português do Brasil como segunda língua* (UnB), em 1998. Trata-se de gestos institucionais que operam diretamente sobre a estrutura do ensino formal da língua portuguesa e da formação de professores e profissionais especializados na área. Mesmo tendo origem em iniciativas individuais ou de grupos de especialistas do meio acadêmico, esses gestos alcançam legitimação e visibilidade nacionais no momento do seu acolhimento pela estrutura jurídico-política do Estado. Cabe lembrar que o Tratado de Asunción – que cria o Mercosul, associando Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai, data de 1991 – e a criação do Mercosul Educativo (oficialmente chamado de Setor Educacional do Mercosul - SEM), que reúne os Ministérios de Educação dos países membros, ocorre em 1992.

A criação da SIPLE

Como observatório privilegiado para responder a nossas questões, tomamos, inicialmente, um conjunto de documentos relacionados com a Sociedade Internacional de Português Língua Estrangeira (SIPLE), associação científica constituída no Brasil em 1992, por ocasião do *II CONGRESSO BRASILEIRO DE LINGUISTICA APLICADA*, realizado na Universidade Estadual de Campinas, SP. Conforme seus estatutos de fundação, esta associação tem como objetivos (art. 2^o):

- I) Incentivar a pesquisa e o ensino na Área de Português como Língua Estrangeira (PLE) e como Segunda Língua (PL2);
- II) Promover a divulgação e o intercâmbio de produção científica em PLE e PL2;
- III) Apoiar a criação e a melhoria de cursos de graduação e pós-graduação em PLE e PL2;
- IV) Promover o intercâmbio cooperativo entre centros de pós-graduação e pesquisa no que se refere à atuação docente e discente;
- V) Apoiar iniciativas de seus associados junto às agências de fomento à pesquisa e à pós-graduação no país e no exterior;
- VI) Incrementar a troca de informações e contatos profissionais com outras associações interessadas em PLE e PL2.

A criação desta nova associação científica no espaço acadêmico brasileiro sinaliza um momento em que pesquisadores, docentes, alunos e professores de língua, reunidos em um encontro científico nacional de Lingüística Aplicada (congresso organizado pela ALAB), manifestam, através de uma minuta de estatutos, a decisão coletiva de institucionalizar uma prática profissional como nova área de conhecimento científico. Neste sentido, podemos considerar este gesto institucional como *acontecimento lingüístico*, conforme a definição de Guilhaumou (1997), acima apresentada.

A importância do estudo da constituição e funcionamento de associações científicas como lugar de materialização de práticas de institucionalização do saber metalingüístico produzido historicamente em relação à(s) língua(s) e sua instrumentação é destacado por Orlandi (2002c). A autora define discursivamente esse funcionamento como um processo pelo qual uma prática científica e uma área de conhecimento ganham visibilidade social e constituem uma tradição de pensamento, legitimando um campo de práticas profissionais e de saberes teóricos. Assim, através da SIPLE, um conjunto de práticas profissionais de ensino de português para estrangeiros e seus respectivos saberes ganham estatuto científico e disputam juridicamente sua inclusão institucional no meio acadêmico brasileiro. Neste sentido, é interessante observar que a proposta de institucionalização do Português Língua Estrangeira nasce sob a caução do campo de estudos delimitado academicamente como Lingüística Aplicada, o que aparece explicitado no art.6º. dos Estatutos da SIPLE:

“Como uma Sociedade voltada também à pesquisa, a SIPLE está afiliada à ALAB (Associação de Lingüística Aplicada do Brasil) e à AILA (Associação Internacional de Lingüística Aplicada”.

Na página institucional da SIPLE na internet durante o mandato da diretoria sediada na PUC-RJ^{xiii} de 1998 a 2001, encontramos menção a uma outra caução algo diferente desta primeira explicitada nos estatutos: “Filiada à *Federation Internationale des Professeurs de Langues Vivantes (FIPLV)*, a SIPLE [...conta] com associados e colaboradores nas Américas, Europa, África e Ásia”. Esta dupla caução presente de forma dispersa em diferentes documentos desta associação aponta para um aspecto recorrente nos documentos da área: uma contradição constitutiva que afeta os processos de individualização do PLE e seus sujeitos entre a definição do PLE como **área de conhecimento emergente**, como **prática profissional com mais de 30 anos** de experiência e como **língua alvo objeto de ensino**. Assim, na conferência de abertura do *II CONGRESSO DA SIPLE*, realizado na PUC-RJ de 12 a 14 de novembro de 1999, a fala da presidente da associação, Profª. Rosa Maria de Brito Meyer, coloca, de forma provocadora, “uma questão de identidade: quem somos nós”, ao que responde da seguinte maneira:

Nossa formação é a mais variada possível: somos, na maioria, licenciados em Letras. Mas muitos de nós migraram de outras áreas e alguns sequer têm formação específica em língua portuguesa [...] Uma coisa é certa: somos, em nossa imensa maioria, autodidatas na abordagem do português como língua estrangeira [...] Mas todos, igualmente, batalhamos para que o Português para Estrangeiros, seja, enfim entendido não só como **uma área profissional de inegável e crescente importância política e comercial** para os países lusófonos, como também e principalmente como **uma área de conhecimento de plena relevância acadêmica no quadro de pesquisa científica nacional e internacional**. (*Anais do II CONGRESSO DA SIPLE*, Puc-RJ, nov.1999; p. 13-14) [grifos nossos]

Quinze anos após a sua criação, a SIPLE continua reafirmando seu objetivo principal, o de institucionalização da área, porém com as mesmas contradições, o que nos leva a pensar que esse processo, apesar do tempo transcorrido, se encontra, pelo menos aos olhos da Diretoria da associação, ainda incipiente. Tal fato aponta um descompasso entre a forte divulgação e crescimento da produção científica e pedagógica relacionada ao tema, por um lado, e sua inserção formal nas instituições de ensino superior, por outro. Vejamos a apresentação da SIPLE no sítio oficial da associação:

O objetivo da associação é congregar professores e pesquisadores, do Brasil e do exterior, que atuam na área de ensino/aprendizagem de **português para falantes de outras línguas**, para o desenvolvimento de atividades e iniciativas de cunho acadêmico e **sócio-político**, possibilitando, com isso, contribuir para **consolidar a institucionalização da área**, e para promover a produção e a divulgação de conhecimento, bem como o intercâmbio de experiências no ensino/aprendizagem de **português em contextos de segunda língua ou de língua estrangeira** ^{xiv} [grifos nossos]

Neste recorte, já podem ser observados alguns deslocamentos no modo como se representa a língua portuguesa enquanto objeto de conhecimento desta “área emergente”: em primeiro lugar, encontramos uma mudança na designação pela qual se nomeia este objeto, que é agora designado como *português para falantes de outras línguas* (PFOL), designação esta que não constava nos estatutos de fundação nem em numerosos documentos vinculados à SIPLE nos anos posteriores a sua criação, como circulares e anais de congressos e seminários organizados pela associação. Porém, poderíamos datar sua aparição no âmbito da SIPLE: ela aparece oficialmente no V CONGRESSO INTERNACIONAL SIPLE 2004, realizado na Universidade Nacional de Brasília de 24 a 26 de novembro de 2004, em cuja circular lemos o seguinte título: “*Ensino e pesquisa em português para falantes de outras línguas*”, seguido pela explicitação do tema do evento: “*Contemporaneidade no ensino de PLE: perfil da área, políticas e ações*”. Nos resumos do Seminário Anual 2006, realizado na UFBA, já encontramos a designação PFOL estabilizada, porém ainda em concorrência e sobreposição parafrástica, como pode ser observado no seguinte recorte:

Tem se observado, nos últimos anos, um crescimento de ações por parte de **professores pesquisadores**^{xv} que se dedicam ao ensino de línguas, mais especificamente **línguas estrangeiras**, para institucionalizar **a área de Português para Falantes de Outras Línguas** (resumo, grifos nossos)

Estes deslocamentos, ao mesmo tempo em que introduzem uma forma polissêmica de nomear (PFOL), a relacionam parafrasticamente com a anterior (PLE), o que nos leva a explorar as designações para a área, como dado relevante para analisar os processos discursivos contraditórios que participam da legitimação deste novo objeto de conhecimento.

PLE/PL2/PFOL/Português para estrangeiros: que objeto é esse?

A seguir vamos percorrer estes movimentos de sentido em detalhe, acompanhando as diversas designações utilizadas pelos participantes do Seminário Anual 2006-UFBA^{xvi} para nomear a área ou sua própria prática profissional. Para tanto, vamos reunir os enunciados em torno das estruturas morfossintáticas diferenciadas dos sintagmas nominais (SN) ou expressões designativas, a saber:

- A- “português **em** + SN” *Português em distintos contextos; português no mundo*
- B- “português **de** + SN” *Português do Brasil; português do Brasil como Segunda Língua*
- C- “português **para** + SN” *Português para estrangeiros; português para surdos; português para falantes de outras línguas*
- D- “português **como** + SN” *Português como Língua Estrangeira; português como Língua Segunda; português como outra língua*
- E- “português + SN” *Português Língua Estrangeira*
- F- “português + ADJ” *Português Brasileiro*
- G- “português + ADJ + (cp)” *Português Brasileiro como Língua Estrangeira; português Brasileiro para falantes de outras línguas*

Em primeiro lugar, observamos que essas designações constroem diferentemente seu campo referencial em relação ao objeto por elas nomeado: trata-se de uma área de conhecimento, de uma prática profissional de ensino ou de uma língua (vernácula/estrangeira)? Embora possa se dizer que nos deparamos principalmente com diversas designações que recortam como objeto de referência a *língua portuguesa*, o que observamos no *corpus* é que essas designações, a partir de um funcionamento predicativo (as vezes explícito, outras não), passam a nomear a nova *área de conhecimento* em vias de institucionalização. Vejamos:

1. Constantemente, a **área de Português Língua Estrangeira (PLE)** é tema de congressos, encontros e seminários, onde se expõem desde o processo de ensino-aprendizagem [...] até a formação específica do professor.[...] este trabalho tem por objetivo discutir [...] alternativas para a **formação acadêmica em PLE**, em nível de graduação e /ou pós-graduação (resumo, grifos nossos)
2. A **licenciatura em Letras Vernáculas e Português como Língua Estrangeira** faz parte do Projeto de Reformulação Curricular do Curso de Letras da UFBA [...]. constitui-se nova opção da habilitação do **Curso de Letras Vernáculas e Língua Estrangeira** (resumo, grifos nossos).
3. “Formação de **Professores de Português Língua Estrangeira**: Quando, como e porquê?” (título de resumo, grifos nossos)
4. “Os currículos de Letras e a **institucionalização do PLE/PL2**” (título de mesa redonda, grifos nossos)
5. “Perspectivas para a **sala de aula de PLE** segundo novas tendências” Programas de base comunicativa têm sido implementados no **ensino/aprendizagem de PLE**. (título e resumo, grifos nossos)
6. “Linguística de corpus e análise de erros, duas perspectivas no estudo da **aquisição de português como língua estrangeira**” (título de resumo, grifos nossos)

Em 1, encontramos *área de Português Língua Estrangeira (PLE)* reescrita no mesmo texto como *formação acadêmica em PLE*, em que aparece elidida a designação como “área” do objeto referido, o que leva a designação *PLE* a funcionar no equívoco entre nome de área de formação e nome da língua ensinada. Encontramos um funcionamento semelhante em 2. Em 3 e 4, vemos novamente aparecer o equívoco. Em 3, a construção *professor de* parece indicar (via determinação semântica) que a designação *Português Língua Estrangeira* refere à língua ensinada, porém o núcleo do sintagma nominal *formação de* parece apontar para interpretação do objeto de referência como área (“formação de professores na área de PLE). Em 4, o equívoco é ainda mais contraditório, se o núcleo do sintagma nominal *institucionalização*, aponta para a interpretação da designação *PLE/PL2* como área de conhecimento, o artigo definido presente no complemento preposicional leva a interpretar *PLE/PL2* como o português LE/L2, portanto como referência à língua. Este último recorte referencial está presente no funcionamento das designações em 5 e em 6, no qual se estabiliza a língua como objeto de referência recortado pela designação.

Um aspecto que nos interessa destacar e do qual nos ocuparemos a seguir é o fato de que o processo de institucionalização da área passa a ser progressivamente significado em relação à “importância política e comercial”, “a atividades e iniciativas de cunho sócio-político”, como já vimos nos recortes analisados, e à “valorização da língua portuguesa no cenário internacional [dado que] o fenômeno da globalização torna o ensino de português para estrangeiros, dentro do nosso país, uma necessidade imperiosa.”^{xvii} Assim, vemos aparecer nos documentos de institucionalização da área e, principalmente, nos instrumentos lingüísticos produzidos para o ensino e certificação do PLE, uma forte presença do Mercado globalizado como determinação dominante deste último momento do processo de gramatização do Português do Brasil, que sem deslocar por completo o funcionamento simbólico do Estado na constituição de um imaginário

de língua nacional, o sobredetermina com os valores do Mercado, ao interpretá-la como língua transnacional. É o que veremos a seguir.

Mutações nas formas de Poder da Contemporaneidade

Diferentes autores têm se dedicado a refletir sobre as mudanças que vêm se esboçando na Contemporaneidade, em que temos um certo apagamento das fronteiras nacionais e um declínio do poder do Estado através da formação de espaços transnacionais – a exemplo do Mercosul –, no movimento da “globalização”. Dentre eles, encontra-se Habermas (1999, p. 48), que afirma:

The trends that are today attracting general attention under the catch-all rubric ‘globalization’ are transforming a historical constellation characterized by the fact that state, society, and economy are, as it were, co-extensive within the same national boundaries. The *international* economic system, in which states draw the borderline between the domestic economy and foreign trade relations, is being metamorphosed into a *transnational* economy in the wake of the globalization of markets. Especially relevant here are the acceleration of world-wide capital flows and the imperative assessment of national economic conditions by globally interlinked capital markets. These factors explain why states no longer constitute nodes endowing the worldwide network of commercial relations with the structure of inter-state or international relations. **Today, it is rather states which are embedded within markets than national economies which are embedded within the boundaries of states.** [grifo nosso]

Habermas destaca que a erosão dos limites nacionais diz respeito não apenas à economia, mas também à cultura e à sociedade. Para o autor, as tendências resumidas pela palavra ‘globalização’ não ameaçam somente a unidade nacional, através da imigração e da estratificação cultural. Mais do que isso, o Estado Nacional está, cada vez mais, emaranhado nas interdependências entre a economia global e a sociedade global, vendo sua autonomia capacidade para ação diminuir. Para sustentar essa hipótese, o sociólogo analisa três aspectos principais: (i) o declínio da autonomia do Estado, o que significa, dentre outras coisas, que esse não mais pode, pelo uso de suas próprias forças, proteger seus cidadãos de efeitos externos derivados de decisões tomadas por outros atores, ou de efeitos-dominó; (ii) os crescentes déficits na legitimação democrática, que vêm à tona sempre que o conjunto dos que tomam as decisões não coincide com o conjunto dos afetados por essas; (iii) a restrição das capacidades de intervenção do Estado para legitimar suas políticas sociais.

A partir de uma perspectiva discursiva, Payer (2005) analisa as conseqüências sobre o aumento do poder do Mercado nos processos de constituição do sujeito contemporâneo. Retomando Haroche (1984), lembra a transformação histórica ocorrida na passagem da Idade Média para a Modernidade: o predomínio do Poder se transfere, então, da Religião para o Estado Nacional, de forma que a sociedade moderna passa a se organizar não mais pelas leis divinas, mas pelas jurídicas. Payer argumenta que, na Contemporaneidade, vem se delineando uma nova transformação nas formas de Poder, devido ao fortalecimento do Mercado em face do Estado, para a qual Habermas também chama atenção. Para a autora, o Mercado funciona como o novo grande Sujeito da sociedade contemporânea, a nos interpelar ideologicamente.

Ao longo de nossas análises, pensaremos o Estado e o Mercado como duas instâncias de interpelação simbólica e ideológica que estabelecem uma relação de tensão, trabalhando contraditoriamente a relação do sujeito com a língua e redefinindo seus sentidos em relação aos espaços de enunciação implicados (nacional/transnacional).

A constituição de uma posição de autoria nos LDs brasileiros de PLE

Nossas análises dos instrumentos lingüísticos do processo de gramatização brasileira do PLE – assim como do seu processo de institucionalização, anteriormente discutido – têm-nos permitido sustentar a hipótese de que há uma assunção de autoria do brasileiro em relação à inclusão do português do Brasil em um espaço geopolítico transnacional. Neste momento, concentrar-nos-emos na produção editorial brasileira de LDs de PLE – embora a criação e expansão do Celpe-Bras também aponte para esse gesto^{xviii}.

Em primeiro lugar, vale observar que os primeiros LDs de PLE foram escritos por estrangeiros, caracterizando, assim, uma *exogramatização*^{xix}. A esse respeito, Gomes de Matos (1989, p. 11) coloca:

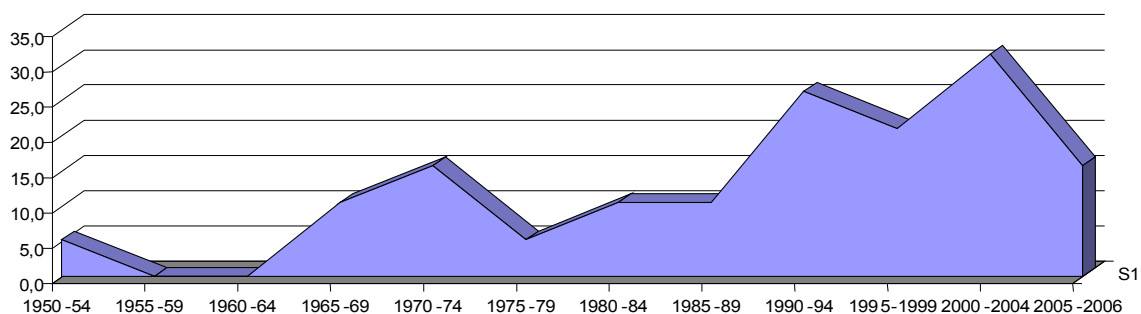
Talvez não seja exagero afirmar que, excetuando-se a PUC-RS (ali usava-se *Português para Estrangeiros*, de Mercedes Marchandt), a quase totalidade dos (pouquíssimos, aliás) cursos de Português do Brasil oferecidos em nosso país na década de 50 dependiam de textos escritos no exterior, principalmente nos Estados Unidos. Não é, portanto, de estranhar que o primeiro livro didático para ensino de nossa variedade brasileira da língua portuguesa – razoavelmente influenciado pela Lingüística de base estruturalista em vigor naquela época – fosse *Spoken Portuguese* de autoria de um italo-amaericano, Vincenzo Cioffari, edição do ‘American Council of Learned Societies’ para as Forças Armadas dos EEUU.

Entre as décadas de 50 e 70, aparecem alguns LDs escritos por autores brasileiros; todavia, esses foram, em sua grande maioria, publicados por editoras estrangeiras, em especial, dos EUA. A partir da década 80, o número de materiais publicados passa a aumentar gradativamente, sendo que o número de livros didáticos brasileiros de PLE publicados aumenta substancialmente a partir da década de 90. Diversificam-se então os públicos-alvos dos livros – aparecendo, por exemplo, livros para adolescentes, empresários e candidatos ao exame Celpe-Bras –, bem como os níveis de proficiência contemplados. Os LDs passam, cada vez mais, a ser acompanhados por outros materiais, como livro do aluno, livro do professor, livro de exercícios, fitas cassetes/CDs, glossários etc.

Em que pesem as diferentes lacunas existentes no mercado editorial ainda hoje – o que compreende a falta de livros específicos para falantes de espanhol e para universitários^{xx} –, é inegável a mudança por que passou a produção dos materiais em questão. Para melhor analisá-la, fizemos um levantamento dos principais livros de PLE publicados no Brasil entre 1950 e 2006, e elaboramos o gráfico abaixo, no qual podemos observar a contribuição percentual de cada quinquênio em relação ao total de materiais. Percebemos, a partir do fim da década de 80, um grande crescimento na produção desses materiais. O período compreendido entre 1950 e 1984 – que corresponde, portanto, a quase 62% de todo o espaço de tempo considerado – é responsável por aproximadamente 31% dos LDs publicados, enquanto o período entre

1985 e 2006 – que corresponde a apenas 38% do período em questão – responde por cerca de 69% dessa produção.

Gráfico 1. Porcentagem do total de LDs brasileiros de PLE



Vale ressaltar que não incluímos em nosso levantamento produções artesanais, utilizadas internamente em universidades, ou livros publicados por escolas particulares de idiomas, devido à dificuldade para mapearmos tal produção. Caso o tivéssemos feito, a área compreendida pelos anos de 1985 a 2006 seria ainda maior, dada a crescente implementação de cursos de português para falantes de outras línguas (PFOL) nessas instituições. Além disso, tal área seria ainda mais representativa se o gráfico dissesse respeito não ao número de materiais publicados, mas ao número de materiais *vendidos*, já que vários livros apresentam diversas edições/reimpressões.

Essas mudanças na produção editorial brasileira apontam para a **constituição de uma posição de autoria do brasileiro**, o que marcaria, como apontamos no início deste artigo, um novo período no processo de gramatização brasileira de português^{xxi}. Tal hipótese também pode ser sustentada pelo crescente movimento de endogramatização discutido anteriormente, que se diferencia do início da produção de LDs de PLE. É importante destacar, ainda, que a configuração do Mercosul parece, de fato, representar um marco na produção dos LDs brasileiros de PLE, já que, como observamos, essa sofre um grande impulso a partir do fim da década de 1980, período que coincide, justamente, com o início da consolidação desse bloco econômico – que, institucionalmente, se dá em 1991, com a assinatura dos Tratados de Assunção.

Se há, de fato, mudança nas condições de produção desses materiais – e dos instrumentos lingüísticos de PLE uma maneira geral –, esperamos observar rupturas nos processos de significação. É essa hipótese que perscrutaremos a seguir.

O Brasil como marca-registrada

Ao analisarmos a produção brasileira de LDs de PLE, observamos um crescente processo de determinação discursiva, através do qual o português ensinado passa a ser

associado ao Brasil – ainda que essa determinação não incida diretamente sobre o nome da língua ensinada, como em outros momentos da gramatização brasileira.

Se tivermos em vista os títulos dos primeiros materiais publicados no Brasil – “Português para estrangeiros”, de Marchant (1954); “Português: conversação e gramática”, de Magro e Paula (1969); “Português básico para estrangeiros”, de Monteiro (1976) –, perceberemos que nenhum deles faz referência à variedade do português ensinada. Exceto no livro “Português básico para estrangeiros” – em cuja capa temos o mapa do Brasil –, elementos não-verbais das capas tampouco oferecem pistas nesse sentido, de tal forma que não é possível saber, pelo título ou pela capa do material, qual português é objeto de ensino.

A partir de meados da década de 1980, entretanto, observamos algumas mudanças nos títulos dos LDs, a maioria dos quais passa a delimitar – ainda que indiretamente – que é a língua portuguesa *do Brasil* a ensinada no livro. Como exemplo, poderíamos citar “Português via **Brasil**. Um curso avançado para estrangeiros”, de Lima e Iunes (1990), “Sempre amigos: Fala **Brasil** para jovens”, de Fontão do Patrocínio (2000); “Panorama **Brasil**: ensino do português no mundo dos negócios” (2006). Elementos não-verbais da capa – tais como pontos turísticos internacionalmente conhecidos, praias e paisagens naturais, elementos de culturas indígenas, mapas do Brasil etc. – também deixam claro qual português é objeto de ensino.

Processo semelhante pode ser observado no que diz respeito ao exame de proficiência brasileiro, que, a despeito de ser nomeado “Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros”, tem como sigla “Celpe-**Bras**”. Novamente, a designação da língua avaliada é “língua portuguesa” (e não “Português do Brasil” ou expressões similares), embora a segunda parte da sigla (Bras) funcione de maneira ambígua, podendo determinar tanto “certificado” quanto “língua portuguesa”. Independentemente dessa ambigüidade, entretanto, a sigla garante a associação do exame – e da língua certificada – ao Brasil. Esse efeito de sentido também é produzido no logotipo do exame, abaixo reproduzido:



Figura 1. Logotipo do Celpe-Bras

Seu semi-losango, com um semi-círculo interno, bem como suas cores azul, amarela e verde, trazem uma memória: a da bandeira do Brasil, um elemento importante na história da formação do Estado e da identidade nacional. A bandeira é, pois, uma força produtora de sentidos, que vem atender a uma necessidade social historicamente constituída: o desejo do sujeito de “pertencer a um país”, de “ter uma pátria” (Orlandi, 2002b, p. 299).

Segundo Indursky (1997, p. 180),,

Na determinação discursiva, o determinante discursivo realiza uma operação de determinação, que consiste em saturar uma expressão nominal para limitar sua extensão e dotá-la de referência atual, para que se qualifique como elemento de dizer ideologicamente identificado à FD que afeta o discurso em que tal expressão ocorre.

Embora a autora analise mecanismos de determinação estritamente lingüísticos, suas reflexões nos parecem pertinentes ao processo de determinação observado nos LDs e no Celpe-Bras, que se realiza também por meio de elementos não-verbais. Através desse processo, qualifica-se o dizer – isto é, os próprios materiais didáticos – como ideologicamente identificado à formação discursiva (FD) que o produz. Essa FD se esboça em um novo real sócio-histórico: aquele em que se observa uma tensão entre o Mercado e o Estado (Payer, 2005). Nessa FD, apresentar a língua portuguesa como aquela falada no Brasil significa constituir um espaço específico no mercado: o dos interessados pelo português *do Brasil*, o qual passa a aparecer como uma língua “que se vende” – e que vende outros produtos num mundo globalizado^{xxii}.

A fim de sustentarmos essa hipótese, recorreremos, a seguir, à análise tetraglóssica proposta por Gobard (1976), e interpretada por Deleuze e Guatarri (1977) como “modelo tetralingüístico”.

O português como língua veicular

O modelo tetralingüístico nos parece interessante para nossos objetivos, porque nos permite organizar as diferentes imagens que se constituem em relação às línguas em uma determinada formação social. A primeira língua do modelo é a **vernáculo**, materna ou territorial, de comunidade rural ou de origem rural, antes feita para “communier” que para “communiquer” (Gobard, 1976, p. 34). A segunda língua – **veicular**, urbana, estatal ou mesmo mundial – é aquela aprendida por necessidade e destinada à comunicação entre as cidades. Trata-se da língua da sociedade, de transmissão burocrática, de troca comercial. A terceira língua é a **referencial**, da cultura, do sentido, da inteligência, ligando-se à figura do acadêmico. Por fim, a língua **mítica** é aquela que se encontra no horizonte das culturas, associando-se à figura do poeta. Trata-se de uma língua de reterritorialização espiritual ou religiosa. Um ponto fundamental no funcionamento do modelo diz respeito ao fato de que “a distribuição dessas línguas varia de um grupo para outro, e, para um mesmo grupo, de uma época para outra” (Deleuze e Guattari, 1977). Em uma perspectiva discursiva, diríamos que mudanças nas *condições de produção* podem acarretar uma re-distribuição dessas línguas em uma determinada formação social (Celada, 2002).

Com efeito, o lugar ocupado pelo português em relação a outras línguas parece se modificar a partir de mudanças mais amplas nas condições de produção. Essas mudanças dizem respeito ao crescimento do Poder do Mercado, sendo a configuração do Mercosul uma de suas manifestações. Enquanto instrumentos lingüísticos, os LDs de PLE passam a construir discursivamente novos sentidos para o português do Brasil, a saber, os de uma **língua veicular** – e não apenas de uma língua de integração regional, como poderíamos imaginar.

Tal construção pode ser observada já em algumas capas e títulos de LDs mais recentes. Esse é o caso de títulos em que a língua portuguesa aparece determinada pelo seu novo espaço de enunciação, como “Bem-vindo: a língua portuguesa no mundo da comunicação” (1999). A expressão “bem-vindo” funciona como um marcador temporal, que aponta para uma ruptura: a língua portuguesa antes não pertencia ao conjunto das línguas que “estão no mundo da comunicação”, mas agora já ocupa esse lugar. A expressão “(estar) no mundo da comunicação” assume, então, um sentido diferente daquele do senso-comum, segundo o qual as línguas servem para comunicar; caso contrário, o subtítulo do LD em questão seria redundante. Parafrasticamente, poderíamos relacioná-la, nas condições de produção contemporâneas, a expressões

como “estar no mundo comercial”, “estar incluído no mundo globalizado”, o que produz para o português – que se recobre com a língua falada no Brasil, a partir de elementos não-verbais da capa – os sentidos de uma língua de *ação*, de interação, de troca, ou, para resumir, de *veicular* (Gobard, 1976).

Uma capa particularmente interessante, nesse sentido, é a do livro “Diálogo Brasil: curso intensivo de português para estrangeiros” (2003).



Figura 2. Capa do livro “Diálogo Brasil: curso intensivo de português para estrangeiros” (2003)

Em seu segundo plano, aparece a imagem de uma bela praia deserta, configurando-se, assim, um processo parafrástico, que produz o retorno a um mesmo espaço de dizer: o Brasil aparece, pois, como um local paradisíaco, dotado de inúmeras riquezas naturais, “abençoado por Deus”. Por outro lado, estão, em primeiro plano, executivos sentados à mesa, concentrados e pensativos, em uma reunião de negócios. O fato de os executivos serem de diferentes etnias nos leva a pensar numa reunião característica de um mundo globalizado, envolvendo empresas de diferentes países. A presença de uma antena parabólica no canto esquerdo da capa representa, metonimicamente, os meios de comunicação – que permitem “o acesso em tempo real a qualquer espaço do mundo” –, e, por uma construção discursiva, o chamado “mundo da comunicação”, que funciona como pré-construído no título do livro “Bem-vindo: a língua portuguesa no mundo da comunicação”. O jogo entre esses dois planos da imagem parece reproduzir, dessa forma, a tensão entre paráfrase e polissemia^{xxiii}. A paráfrase se relaciona ao segundo plano da imagem, em que temos a presença de elementos do *discurso fundador*^{xxiv}; a polissemia ao primeiro plano da imagem, que coloca o português como uma língua *veicular*.

Destaquemos, ainda, que, em alguns livros mais recentes, a aprendizagem do português aparece não como um fim *per se*, mas como um instrumento, um meio para se atingirem determinados objetivos. Não se trata, portanto, simplesmente de aprender a língua, mas de adquirir um saber através dessa. A aprendizagem do português é, então, um objetivo secundário, necessário para se alcançar a maior meta: por exemplo, conhecer o Brasil ou “participar da sua economia”, conforme podemos observar na quarta-capa desse mesmo livro:

O Brasil vem se destacando cada vez mais no cenário econômico mundial. Todos os dias, mais e mais empresas e profissionais chegam aqui para concretizar Negócios e participar da nossa economia. Torna-se, portanto, essencial o ensino e o aprendizado do idioma português falado no Brasil por parte de todos os protagonistas desse universo.

O recorte acima inicia-se com uma locução verbal (“vem se destacando”) em um aspecto imperfeito cursivo^{xxv}, através do qual se apresenta o crescimento da importância econômica do Brasil no cenário mundial como um processo em desenvolvimento, sem lhe delimitar o início exato – marcas aspectuais indicam apenas que se trata de um fenômeno recente. Expressões como “cada vez mais” e “mais e mais” produzem o sentido de que esse crescimento encontra-se em franco processo de ascensão. O verbo “tornar-se”, por sua vez, indica uma ruptura, enquanto o operador argumentativo “portanto” estabelece uma relação entre dois enunciados: a posição do Brasil no cenário econômico internacional passa por profundas mudanças no cenário internacional, logo, é necessária a aprendizagem do português. Mais do que simplesmente necessário, o português do Brasil aparece como uma condição *sine qua non* (“essencial”) – embora não suficiente – para o sucesso profissional dos interessados em “concretizar Negócios e participar da nossa economia”. É interessante atentar, ainda, para o uso da maiúscula na palavra “Negócios”, que lhe confere um estatuto outro: o de um articulador simbólico, o de Instituição.

Esse discurso também se mostra presente no livro “Diálogo Brasil – curso intensivo de português para estrangeiros”, cuja quarta-capa transcrevemos a seguir:

Diálogo Brasil - Curso básico de português para estrangeiros

Para profissionais e executivos que precisam aprender português para trabalhar no Brasil ou com empresas brasileiras

Meta

Leva o aluno principiante a falar português em seu dia-a-dia social e profissional

Conteúdo

* Desenvolve temas e vocabulários relevantes para a comunicação no mundo do trabalho e dos negócios

* Fornece informação sobre o Brasil, de interesse imediato do aluno

* Dá ao profissional visão global do país do ponto de vista cultural, econômico e turístico, útil para sua atuação no Brasil

* Leva o aluno à reflexão intercultural através de atividades variadas e interessantes [...]

[negritos do texto, sublinhados nossos]

As construções que expressam finalidade – sobretudo aquelas com a estrutura sintagma verbal/adjetival + preposição “para” – desempenham aí um papel importante. A primeira delas aparece logo na primeira frase, em que a aprendizagem do português – semelhante ao que observamos em “Panorama Brasil” – não é colocada como o objetivo final da aprendizagem, mas como um instrumento “para trabalhar no Brasil ou com empresas brasileiras”. Observamos, novamente, que o livro não tem exatamente como “meta” ensinar português, mas sim “levar o aluno principiante a falar português **em seu dia-a-dia social e profissional**”. Por esse motivo, aspectos tradicionalmente relacionados ao desenvolvimento da competência lingüística na língua-alvo – a exemplo do vocabulário – são ensinados na medida em que sejam “**relevantes para a comunicação no mundo do trabalho e dos negócios**”. Produz-se, dessa forma, uma

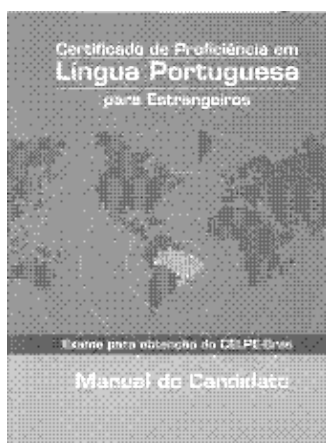
divisão interna na língua portuguesa: há aquela que é útil para profissionais, e outra que não o é. Da mesma forma, as informações sobre o Brasil devem ser de “interesse imediato” do aluno. O conhecimento adquirido através do livro é, assim, de aplicação prática, conforme observamos no recorte seguinte, em que encontramos outra construção com a preposição “para”: “Dá ao profissional visão global do país do ponto de vista cultural, econômico e turístico, **útil para** sua atuação no Brasil”.

O Brasil no centro da lusofonia^{xxvi}

As análises que apresentamos indicam que a língua ensinada/certificada sempre aparece, de uma maneira ou de outra, associada ao Brasil. Se, como lembra Orlandi ao definir o conceito de **silêncio constitutivo** (2005a, p. 83), “para dizer, é preciso não dizer”, o que o funcionamento desse “discurso de brasilidade” – isto é, de uma complexa região de sentidos que configura um processo de identificação para a cultura, língua e povo brasileiros – silencia? Apaga-se o lugar que Portugal, historicamente, ocupa – o de *centro* da “lusofonia” –, em favor do Brasil, já que é através deste último que a língua portuguesa pode se tornar um produto de Mercado.

Além do silêncio constitutivo, é possível observar, através dos instrumentos lingüísticos, o funcionamento de **silêncios locais** (*idem*, 2002a), em especial no exame Celpe-Bras. É sobre esse tipo de silenciamento que nos deteremos nesta seção. Os manuais do candidato – que funcionam como “discursos sobre” o Celpe-Bras – serão materiais especialmente relevantes para tanto. Analisaremos aqui algumas modificações por que passaram a primeira e a segunda versões dos manuais^{xxvii}, comparando-as com a terceira versão, de 2003.

Observemos, em primeiro lugar, a capa e quarta-capa dessa terceira versão:



Figuras 3 e 4. Capa e quarta-capa da terceira versão do manual do candidato do Celpe-Bras (2003)

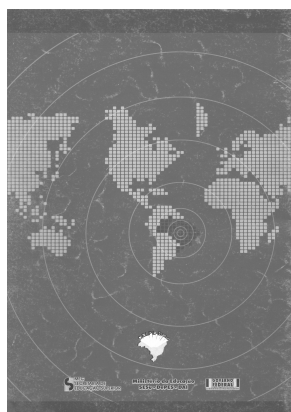
Sua capa já nos traz alguns elementos que nos permitem perceber que o exame – de maneira semelhante ao que ocorre nos LDs – desloca alguns sentidos atribuídos ao Brasil e ao português. Nela, temos um mapa-múndi, em cujo centro se encontra o Brasil, o qual ganha ainda mais destaque pelo fato de ser o único país em amarelo, em contraposição aos demais países, que estão todos em verde. Produzem-se assim rupturas importantes em relação aos mapas-múndi “tradicionais”, nos quais o Norte está representado na parte superior e o Sul na inferior, o Ocidente à direita e o Oriente à esquerda, e a Europa no centro e acima das demais regiões.

Conforme nos ensina a Cartografia, os motivos pelos quais os mapas – supostamente, uma mera representação da superfície terrestre, vista de “fora” dela –, se apresentam dessa forma são de ordem histórico-ideológica. Com efeito, trata-se de um trabalho da ideologia no simbólico, que produz evidências e naturalização de sentidos. Temos, assim, a ilusão de que os mapas são transparentes, evidentes. A essa ilusão de não-opacidade, associa-se o efeito de veracidade e obviedade: os mapas nada mais são do que uma reprodução exata das massas continentais e das superfícies líquidas da Terra. O mapa que se encontra na capa do manual produz, portanto, uma **ruptura de processos de significação**, fazendo intervir o diferente. Isso afeta, inclusive, nossa percepção: é como se a distância entre o Brasil e os demais países ficasse mais curta (afinal, o Brasil está no centro, e não na extremidade esquerda...). Desta forma, no jogo entre paráfrase e polissemia, constitutivo de todo funcionamento da linguagem, predominou, neste caso, a polissemia.

O mapa em questão apresenta, ainda, circunferências progressivamente maiores, a partir do Brasil. Essas estabelecem uma relação parafrástica com as ondas, que, no campo da Física, fazem referência às perturbações num dado meio, através do qual se propagam, a partir de um ponto central onde foram geradas. Colocamo-nos então a seguinte pergunta: que “perturbação” é esta, que teve origem no Brasil e que se “propaga” pelo resto do mundo? Trata-se das mudanças no espaço de enunciação do português, através das quais a língua nacional brasileira torna-se transnacional.

Na quarta-capa deste mesmo manual, temos o mapa do continente americano. Embora os efeitos de sentido produzidos sejam semelhantes aos do mapa da capa, temos uma diferença importante: na quarta-capa, temos o mapa da América, e não o mapa-múndi. Isso reflete dois espaços de enunciação distintos do português do Brasil, mostrando a relação desse país com os demais países, de maneira geral, e a relação específica do Brasil com a América hispano-falante – especialmente no âmbito do Mercosul.

Observemos, neste momento, a capa e quarta-capa dos dois primeiros manuais, comparando-as com as do terceiro manual:



Figuras 5 e 6. Capa e quarta-capa da primeira e segunda versões do manual do candidato do Celpe-Bras (2002 e 2003)

Na capa, encontra-se o mapa da América e de parte da África e Europa, enquanto na sua quarta-capa, tem-se o mapa-múndi. Já na terceira versão do manual, é o mapa-múndi que se encontra na capa. Tal mudança produz um efeito de sentido de maior destaque para o exame, especificamente, e para o Brasil, sua língua nacional e sua cultura, de uma maneira mais geral: esses são “vistos” não apenas na América (especialmente na América Latina), mas em todo o mundo. Observamos, de maneira semelhante ao que ocorre nos LDs de PLE, a constituição de sentidos que colocam o português do Brasil como uma língua veicular – e não apenas como uma língua de integração.

Porém, o fato para o qual gostaríamos de chamar atenção é que o mapa da capa das duas primeiras versões do manual não é simplesmente mudado para a quarta-capa do terceiro manual. Ele é modificado, de forma que nessa última, temos não o mapa com a América e parte dos continentes europeu e africano, mas um mapa que representa unicamente a América. Tal mudança apaga outras áreas onde o português é língua oficial, como Angola, Guiné Bissau e, em especial, Portugal. Coloca-se, assim, o Brasil no epicentro da lusofonia, retirando Portugal desse lugar, que lhe é historicamente conferido.

Outras modificações nos manuais também produzem esses efeitos de sentido. Observemos, por exemplo, a seguinte mudança no texto da folha de rosto dos dois primeiros manuais do exame (recorte 1) em relação ao texto correspondente do terceiro manual (recorte 2):

- (1) [...] O CELPE-Bras é o único certificado **brasileiro** de proficiência em português como língua estrangeira reconhecido oficialmente pelo governo do Brasil. [grifo nosso]
- (2) [...] O Celpe-Bras é o único certificado de proficiência em português como língua estrangeira reconhecido oficialmente pelo governo do Brasil.

Em (1), abre-se espaço para a interpretação de que pode haver outros certificados de proficiência em português como língua estrangeira reconhecidos oficialmente pelo governo do Brasil. A eliminação do adjetivo “brasileiro”, em (2), indetermina o nome

“certificado”. O efeito de sentido que se produz aí é o de que, embora haja outros certificados em português como língua estrangeira, o único reconhecido pelo governo brasileiro é o Celpe-Bras. Isso vale tanto em relação ao Brasil (onde algumas universidades têm exames internos de proficiência em português) quanto em relação aos demais países^{xxviii}.

Vale mencionar ainda que, em nenhuma das versões do manual do candidato do Celpe-Bras, há informações sobre o uso de outras variedades do português que não a brasileira no exame, embora essa possa ser uma informação bastante importante para alguns candidatos. Destacamos ainda que, embora o Celpe-Bras contemple variedades regionais faladas no Brasil – incluindo, por vezes, vídeos e gravações feitos com brasileiros de diferentes proveniências geográficas (ou mesmo com estrangeiros falando português do Brasil) –, não são contempladas variedades de outros países lusófonos.

Filiando-nos a Orlandi (2002a), que rejeita uma posição que relega o silêncio como um “resto” de linguagem, consideramos os silenciamentos acima observados – sejam os da ordem do silêncio constitutivo, sejam os silêncios locais – especialmente significativos para nosso trabalho. Através deles, apagam-se os sentidos que poderiam instalar o trabalho significativo de outra formação discursiva, de uma outra região de sentidos. Sentidos estes que iriam contra os produzidos nos discursos sobre o exame/os LDs, que colocam o Brasil e sua língua nacional em uma nova posição no cenário internacional.

Considerações finais

Conforme mostra Orlandi (1997), a gramatização do português ocorrida no século XIX esteve ligada à própria construção do Estado brasileiro, enquanto a instrumentalização pós-NGB toma novas formas, sendo marcada por um esvaziamento do lugar de autor gramático, em favor do lingüista. Para a autora, esses dois períodos no processo de gramatização brasileira, respectivamente, a partir dos enunciados “a Língua Portuguesa do Brasil” e “a Língua Portuguesa no Brasil”. Gostaríamos, então, de nos colocar a seguinte questão: algum desses enunciados poderia caracterizar a gramatização do português como língua transnacional? Em caso positivo, qual?

Parece-nos que é antes o segundo que marca a instrumentalização brasileira do português como língua transnacional. Entretanto, a especificação “no Brasil” – em geral, feita de maneira indireta, uma vez que não incide diretamente sobre o nome “língua portuguesa” / “português” –, deixa de ser uma mera “localização de uma história particular”, como outrora (*ibidem*, p. 4). Através dela, marca-se, neste momento, que é o *Brasil* que “exporta” sua língua nacional, o que tem seus efeitos do ponto de vista do Mercado.

Considerando a deriva do discurso da globalização para sentidos de livre circulação de capitais e mercadorias, poderíamos dizer que a imagem de língua transnacional se constitui **hoje** como efeito de discursividades que significam a atual conjuntura como oportunidade histórica para o desenvolvimento econômico não só *através* das línguas, mas principalmente, *das línguas enquanto novo mercado de valores*. Propomos denominar **capitalização lingüística**^{xxix} ao funcionamento destas discursividades que não só afetam a produção de imagens sobre a língua, mas intervêm efetivamente nos processos históricos, reconfigurando os espaços de enunciação das línguas através da implementação de políticas públicas e privadas de investimento econômico e de regulação jurídica, política e pedagógica. Em outras palavras,

retomando a terminologia clássica marxista, um processo de **capitalização lingüística** se caracteriza por investir uma língua de **valor de troca**, tornando-a, ao mesmo tempo, em bem de consumo atual e investimento em mercado de futuros, isto é, cotando seu valor simbólico em termos econômicos.

Observamos, dessa forma, um forte processo de mercantilização das línguas, que afeta a constituição de **um espaço de enunciação transnacional** para o Português do Brasil nas atuais condições de produção. Retomando um trabalho anterior (Zoppi Fontana, 2007b), podemos caracterizar o Português do Brasil como **língua transnacional** a partir de sua projeção imaginária sobre as outras línguas com as quais se encontra em relação de disputa pela dominação histórica de um espaço de enunciação ampliado, representando-se, assim, como cobertura simbólica e imaginária das relações estabelecidas entre os falantes das diversas línguas que integram esse espaço^{xxx}. As análises apresentadas no presente artigo nos permitem concluir que no momento atual do processo de gramatização da língua brasileira esta cobertura simbólica e imaginária, que funciona por denegação das fronteiras nacionais (*ibidem*), é significada a partir da dupla determinação do Estado Nacional e do Mercado Globalizado. Esses funcionam como as duas instâncias de interpelação simbólica e ideológica que trabalham contraditoriamente a relação do brasileiro com a língua nacional, redefinindo seus sentidos em relação aos espaços de enunciação ampliados, abarcando atualmente uma configuração transnacional.

Referências

- AUROUX, S. (org). *Histoire des idées linguistiques*. La naissance des métalangages en Orient et en Occident. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989.
- _____. *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Unicamp, 1992.
- _____. A hiperlíngua e a externalidade da referência. In: ORLANDI, E. (Org.) *Gestos de leitura*. Da História no Discurso. Campinas: Unicamp, 1997. p. 245-255.
- _____. Língua e hiperlíngua. *Línguas e instrumentos lingüísticos*, Campinas, Pontes, n. 1, p. 17-30, jan./jun.1998a.
- _____. *La raison, le langage et les normes*. Paris: Presses Universitaire de Frances, 1998b.
- BOLETIM DA ABRALIN: MERCOSUL: a quebra das fronteiras?*, Fortaleza, Imprensa Universitária/UFC, 24, dez. 1999.
- CASTILHO, A. *Introdução ao estudo do aspecto verbal na língua portuguesa*. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1968.
- CELADA, M. T. *O espanhol para o brasileiro: uma língua singularmente estrangeira*. 2002. Campinas: Tese (Doutorado em Lingüística), orientada por Eni P. Orlandi. Departamento de Lingüística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “O que é uma literatura menor?” In: _____. *Kafka*. Por uma literatura menor. Trad. por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 25-42.
- DINIZ, L. R. A. Mercado de línguas. A gramatização do português como língua estrangeira nos livros didáticos editados no Brasil. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DE DISCURSO (SEAD), 3.,. UFRGS, Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras. Porto Alegre, 2007. Disponível

em: http://www.discurso.ufrgs.br/sead/trabalhos_aceitos/MERCADO_DE_LINGUAS.pdf. Acesso em: 28 nov. 2007

- _____. Mercado de línguas: a instrumentalização brasileira do português como língua estrangeira. 2008. Campinas: Dissertação (Mestrado em Lingüística), orientada por Mônica Zoppi-Fontana. Departamento de Lingüística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- GOBARD, H. *L'aliénation linguistique*. Analyse tétraglossique. Paris: Flammarion, 1976.
- GOMES DE MATOS, F. Quando a prática precede a teoria: a criação do PBE. In: ALMEIDA FILHO, J. C. P.; LOBELLO, L. C. In: *O ensino de português para estrangeiros: pressupostos para o planejamento de cursos e elaboração de materiais*. Campinas: Pontes, 1989, p. 11-17.
- GUILHAUMOU, J. Vers une histoire des événements lingüistiques. Un nouveau protocole d'accord entre l'historien et le linguiste. In: *Histoire, épistémologie, Langage*, 18/II: 103-126. Paris: SHESL, PUV, 1997.
- GUIMARÃES, E. R. J. Sinopse dos estudos do português no Brasil: a gramatização brasileira. In: GUIMARÃES, E.; ORLANDI, E. P. *Língua e cidadania*. O português no Brasil. Campinas: Pontes, 1996.
- _____. Língua nacional, sujeito, enunciação. O cidadão e as línguas no Brasil. In: INDURSKY, F. & CAMPOS, M. C. (orgs.) *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000.
- _____. Políticas de línguas na América Latina. *Relatos*, 7, IEL, Campinas, jun. 2001.
- _____. *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas: Pontes, 2002.
- _____. "Civilização na Lingüística Brasileira no Século XX". *Matraga*, 16. p. 89-104. Rio de Janeiro, UERJ, 2004.
- INDURSKY, F. *A fala dos quartéis e as outras vozes*. Campinas: Unicamp, 1997.
- MARIANI, B. *Colonização lingüística*. Campinas: Pontes, 2004.
- ORLANDI, E. P. (org.) *Discurso Fundador*. A formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993.
- _____. *Interpretação: autoria, leitura, efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. "O Estado, a Gramática, a Autoria". *Relatos*, 4, IEL, Campinas, jun. 1997.
- _____. "Metalinguagem e gramatização no Brasil: Gramática-filologia-Lingüística". *Revista da ANPOLL*, 8, São Paulo, Humanitas, 2000.
- _____. "Apresentação". In: _____. (org.). *História das Idéias Lingüísticas: construção do saber metalingüístico e constituição da língua nacional*. Campinas/Cáceres: Pontes/Unemat, 2001a, p. 7-20.
- _____. *Cidade atravessada*. Campinas: Pontes, 2001b.
- _____. *As formas do silêncio*. No movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 2002a.
- _____. *Língua e conhecimento lingüístico*. Para uma História das Idéias no Brasil. São Paulo: Cortez, 2002b
- _____. Ir ao Congresso: fazer história das idéias lingüísticas?. In: ORLANDI, E. P.; GUIMARÃES, E. R. J. (orgs.). *Institucionalização dos Estudos da Linguagem*. Campinas: Pontes, 2002c.
- _____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005a.
- _____. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2005b.
- _____. (org.) *Política Lingüística no Brasil*. Campinas: Pontes, 2007.

- PAYER, M. O. "Sujeito e sociedade contemporânea. Sujeito, Mídia, Mercado." *Revista Rua*, Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp, 11, mar. 2005, p. 9-25.
- _____. *Memória da língua: imigração e nacionalidade*. São Paulo: Escuta, 2006.
- PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). Trad. Eni P. Orlandi. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs). *Por uma análise automática do discurso*. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp, 1969/1997, p. 61-161
- _____. *Semântica e discurso*. Uma crítica à afirmação do óbvio. 3ª edição. Campinas: Unicamp, 1988/1997.
- ZOPPI-FONTANA, M. G. Cidade e Discurso: Paradoxos do Real, do Imaginário, do Virtual. *Rua*, Campinas, v. 4, p. 39-54, 1998.
- _____. *A língua brasileira no Mercosul*. Instrumentalização da língua nacional em espaços de enunciação ampliados. Projeto de pesquisa referente à solicitação de Bolsa PQ/CNPq, edital CA 10/2004. Campinas, 2004.
- _____. A língua brasileira no Mercosul. Instrumentalização da língua nacional em espaços de enunciação ampliados In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL, 10., 2007, Santiago de Cuba. *ACTAS-I...* Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada, 2007a. v. 1. p.316 – 321
- _____. "Ser brasileiro no mundo globalizado. Alargando as fronteiras da língua nacional". In: SEMINÁRIO DE ANÁLISE DE DISCURSO, 4., 2007, Salvador, 2007b.
- _____; DINIZ, L. R. A. Política lingüística no Mercosul: o caso do Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros (Celpe-Bras). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA NA AMÉRICA DO SUL (CIPLA), 2006, João Pessoa - PB. *Língua(s) e Povos: Unidade e Diversidade*. João Pessoa: Idéia, 2006.

- ⁱ Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida com financiamento do CNPq, através de bolsa PQ- (processo nº. 302969/2004-7).
- ⁱⁱ Cf. também Zoppi Fontana, 2007a
- ⁱⁱⁱ Para Orlandi (2000, p. 28), “A identidade lingüística, a identidade nacional, a identidade do cidadão na sociedade brasileira trazem entre os componentes de sua formação a constituição (autoria) de gramáticas brasileiras no século XIX”.
- ^{iv} Retomamos aqui e nos parágrafos que seguem considerações apresentadas em Zoppi Fontana (2007a).
- ^v Temos alguns exemplos na Nomenclatura Gramatical Brasileira, instituída por decreto; nas medidas de interdição de línguas estrangeiras durante o governo Vargas, e mais recentemente, nos fatos que são objeto dessa pesquisa, as portarias do MEC através das quais se oficializa o Celpe-Bras como exame oficial (do Estado brasileiro) de proficiência de língua portuguesa e se instala uma comissão permanente para sua elaboração e aplicação.
- ^{vi} Orlandi (1997) resume esse movimento através da oposição de dois enunciados *a língua DO Brasil*, que representa o primeiro momento desse movimento (século XIX), e *a língua NO Brasil*, que representa o segundo movimento (século XX).
- ^{vii} Zoppi Fontana (2004), projeto de pesquisa “A língua brasileira no Mercosul. Instrumentalização da língua nacional em espaços de enunciação ampliados”, bolsa PQ-CNPq (processo nº. 302969/2004-7).
- ^{viii} Retomamos a seguir considerações desenvolvidas em Diniz (2008).
- ^{ix} Trata-se, na terminologia de Pêcheux (1988/1997), do esquecimento número um, também chamado de esquecimento ideológico.
- ^x Embora apareça nos textos de Auroux, a palavra “sujeito” é empregada num sentido bastante próximo do de “indivíduo”.
- ^{xi} Cf. Zoppi Fontana (2007b), em que é desenvolvida esta definição de espaço de enunciação, especialmente sua dimensão transnacional.
- ^{xii} Orlandi (2001b, p. 12) define o espaço urbano como “espaço material concreto funcionando como sítio de significação que requer gestos de interpretação particulares. Um espaço simbólico trabalhado na/pela história, um espaço de sujeitos e significantes”. Em trabalhos recentes, a autora desenvolve a noção de espaço urbano relacionada com o tema da mundialização e com a noção de ambiência refletindo sobre os efeitos de sua materialidade nos processos de subjetivação.
- ^{xiii} Cf. <http://www.puc-rio.br/depto/letras/indexsiple.html>. Acesso em 18 set. 2006.
- ^{xiv} Cf. <http://www.ufscar.br/siple/apresentacao.htm>. Acesso em 24 jul. 2007
- ^{xv} Note-se que neste recorte, a institucionalização da área é uma tarefa atribuída a “professores pesquisadores”, portanto, resultado de uma prática científica; formulada a questão da institucionalização desta maneira, por efeito de pré-construído fica silenciado ou negligenciado o papel dos profissionais de ensino de línguas (portuguesa no caso) nesse movimento de institucionalização. Dito de outra maneira, vemos um efeito de sobredeterminação da caução da ciência sobre a caução do ensino, o que nos afasta do panorama da área desenhado na abertura do *II CONGRESSO DA SIPLE*, realizado no RJ em 1999, citado acima. Neste sentido, recomendamos Diniz (2008), que analisa o funcionamento destas cauções tal como aparecem representadas nos livros didáticos de PLE.
- ^{xvi} Resumos dos trabalhos aceitos disponíveis no sítio da SIPLE <http://www.ufscar.br/siple/seminario2006/trabalhosaceitos.htm>. Acesso em 12 nov. 2007.
- ^{xvii} Circular de chamada de trabalhos para o V CONGRESSO INTERNACIONAL SIPLE 2004, UnB, Brasília, de 24 a 26 de novembro de 2004.
- ^{xviii} Retomamos análises realizadas no projeto de iniciação científica “Para uma análise discursiva do processo de gramatização do português como língua estrangeira” (FAPESP, processo nº. 04/13518-9) e no projeto de mestrado “A didatização da língua nacional brasileira como língua estrangeira: efeitos imaginários, política lingüística e processos de subjetivação” (FAPESP, processo nº. 05/57352-0), ambos desenvolvidos por Leandro Rodrigues Alves Diniz, sob orientação de Mônica Graciela Zoppi-Fontana.
- ^{xix} A distinção entre “endogramatização” e “exogramatização”, proposta por Auroux (1992, p. 74), se faz a partir da posição dos sujeitos que produzem o instrumento lingüístico em questão, correspondendo, respectivamente, aos casos em que estes sujeitos são falantes nativos ou não da língua gramatizada.
- ^{xx} Cabe destacar a edição experimental de “Português para falantes de espanhol”, de Leonor Cantareiro Lombello e Marisa de Andrade Baleeiro, publicada em 1983 pela Unicamp/Funcamp/MEC.
- ^{xxi} Cf. também Zoppi-Fontana (2007)
- ^{xxii} Esse discurso também aparece materializado em reportagens da mídia. A Edição 2025 da Revista Veja (12 de setembro de 2007) trouxe como matéria de capa uma reportagem intitulada “Riqueza da língua”. Além de ser considerado uma “ferramenta fundamental na carreira e no crescimento pessoal” – ou, em outras palavras, um instrumento para o “sucesso”, para lembrar a máxima da Contemporaneidade, de que fala Payer (2005) –, o português é apresentado como uma língua “vencedora da globalização”. O acordo que visa unificar a ortografia do português, nos diferentes países que o adotam como língua oficial, tem, segundo a reportagem, o objetivo de “incrementar o seu valor de mercado”. As línguas são, dessa forma, significadas pela instância do Mercado, conforme observamos no recorte seguinte: “A internet é, além de tudo, um campo essencial na disputa pelo **mercado dos idiomas. O estudo da economia da língua é um campo promissor.** A Fundação Telefônica, da Espanha, está promovendo um projeto de pesquisa que deve durar quatro anos e pretende aferir o peso econômico do idioma espanhol no mundo. ‘**O valor de uma língua se relaciona com sua capacidade de incentivar os intercâmbios econômicos**’, explica o economista José

Luis García Delgado, coordenador do projeto. Embora não seja possível atribuir uma cifra monetária a uma língua, faz pleno sentido falar no valor relativo que ela tem na comparação com outras línguas” [grifos nossos].

^{xxiii} Segundo Orlandi (2005a), dois processos regem o funcionamento da linguagem: o parafrástico e o polissêmico. Aquele está ao lado da estabilização, produzindo, através de formulações diferentes, o retorno aos mesmos sítios de significação; este joga com o equívoco, estando relacionado ao deslocamento, à ruptura dos processos de significação. Nas palavras da autora (*ibidem*, p 36): “Essas são as duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra, produzimos uma mexida na rede de filiação dos sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas. E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam”.

^{xxiv} Por discursos fundadores, entendemos, como Orlandi (1993), aqueles discursos que se estabilizam como referência na construção da memória nacional e que funcionam como referência básica no imaginário constitutivo desse país. A autora chama atenção para uma característica importante do discurso fundador – a sua relação particular com a “filiação” –, uma vez que o discurso fundador “*cria tradição de sentidos projetando-se para a frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente. Instala-se irrevogavelmente. É talvez esse efeito que o identifica como fundador: a eficácia em produzir o efeito do novo que se arraiga no entanto na memória permanente (sem limite). Produz desse modo o efeito do familiar, do evidente, do qual só pode ser assim*” (*ibidem*, p.13-14). O que define o discurso fundador é, ainda segundo Orlandi (*ibidem*, p. 23-24), sua historicidade: “a ruptura que cria uma filiação de memória, com uma tradição de sentidos, e estabelece um novo sítio de significância”.

^{xxv} Segundo Castilho (1968, p. 48), há na língua portuguesa quatro valores fundamentais – duração, completamento, repetição e neutralidade –, a que correspondem os quatro principais aspectos da língua. O **aspecto imperfectivo**, que indica a duração, apresenta três matizes: a duração de que se conhecem os primeiros momentos, pressentindo-se o seguimento do processo (*aspecto imperfectivo inceptivo*); a duração de que não se reconhece o princípio nem o fim, apresentando-se o processo em seu pleno desenvolvimento (*aspecto imperfectivo cursivo*); a duração de que se conhece o término (*aspecto imperfectivo terminativo*).

^{xxvi} Retomamos aqui discussões feitas em Zoppi-Fontana e Diniz (2006).

^{xxvii} As diferenças entre a primeira e a segunda versão do manual dizem respeito, sobretudo, a modificações ocorridas no exame (por exemplo, inicialmente, o Celpe-Bras avaliava apenas a proficiência nos níveis Intermediário e Avançado; posteriormente, dois outros níveis são incluídos: Intermediário Superior e Avançado Superior).

^{xxviii} A Universidade de Lisboa, por exemplo, tem seus próprios exames de proficiência em português.

^{xxix} Cf. Zoppi Fontana (2007b), em que desenvolvemos esta noção.

^{xxx} Mariani (2004) desenvolve uma importante reflexão sobre os processos de colonização lingüística produzidos pelo Portugal em relação às colônias portuguesa desde o século XVI e seu ativo papel atual na configuração do campo da lusofonia a partir de criação da CPLP, Comunidade de Países de Língua Portuguesa.

O lugar-comum no texto argumentativo escolar: o consenso e a polêmica

Rinaldo Guariglia¹

¹Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista (UNESP)

prof.guariglia@ig.com.br

Abstract. *This paper presents some textual and discursive characteristics which are answerable for the diffusion of the common sense at the scholar argumentative texts, and, by extension, for historical and social meanings which confront with the consensual enunciates: the polemic. By means of the Bakhtine's thought, this paper proposes three dialogical matrices: the dialogue between the speech act producer and the social voices, the producer and the text-propose (presents the composition theme), and, mainly, between the producer and the interlocutor. These matrices introduce, in the dispersion of the discourse, a set of textual and discursive effects which originate the consensual category manifestations and the polemical ones. The dialogical effects are ruled by the argumentative activity.*

Keywords. *argumentative text; polemic; consensus; argumentation; common sense; Bakhtine.*

Resumo. *Este estudo apresenta propriedades textuais e discursivas regidas pela argumentação, que respondem pela propagação das idéias do senso comum nas redações argumentativas escolares, e, por extensão, das idéias que se confrontam com os enunciados consensuais: a polêmica. Por meio da reflexão bakhtiniana, investigam-se os diálogos com a voz social, com a proposta de redação, e principalmente com o interlocutor-examinador, e inserem, em meio à dispersão do discurso, uma gama de propriedades que ora são manifestações da categoria consensual, ora da categoria polêmica; sempre de acordo com o exercício argumentativo.*

Palavras-chave. *texto argumentativo; polêmica; consenso; argumentação; senso comum; Bakhtin.*

1. Informações Gerais

Neste estudo apresenta determinadas propriedades textuais e discursivas regidas pela argumentação que respondem pela propagação das idéias do senso comum nas redações argumentativas escolares, e, por extensão, das idéias que se confrontam com os enunciados consensuais: a polêmica. Por meio da reflexão bakhtiniana, investigaremos os diálogos com a voz social, com a proposta de redação, e com o interlocutor-examinador. Esse dialogismo insere, em meio à dispersão do discurso, uma gama de propriedades que ora são manifestações da categoria consensual, ora da

categoria polêmica; sempre de acordo com o exercício argumentativo a que se propõe o enunciador. São nove propriedades dialógicas: a redução da temática, o diálogo com a proposta de redação, a adoção de parcial de um posicionamento, o rompimento com o tema da proposta de redação, a propriedade polarizada, a aplicação de noções totalizantes, a organização de enunciados argumentativo-descritivos e descritivo-causais, a observação de um raciocínio lógico introdução-desenvolvimento-conclusão, e a inserção de enunciados interrogativo-retóricos. O texto argumentativo escolar apresenta invariavelmente não apenas enunciados consensuais, mas também rompimentos com a ordem do senso comum que caracterizam a categoria polêmica.

2. As Categorias Argumentativas de Consenso e de Polêmica do Gênero Escolar

As vozes sócio-históricas, uma das matrizes dialógicas em que está calcado o texto argumentativo escolar, propiciam ao enunciador a possibilidade de convergência com um dado dominante do senso comum, ou de divergência do mesmo dado. A construção do raciocínio opinativo crítico — e não somente expositivo — não dispensa a contraposição de idéias, mesmo que isso não seja revelado explicitamente na materialidade do texto. Queremos afirmar que a gênese de um conceito é o seu contraditório: um sentido do senso comum passa pela dialética de seu avesso, apesar do eventual apagamento desse avesso durante a argumentação.

Há um espaço discursivo em que se constrói a argumentação deste gênero principalmente sob duas categorias imanentes ao texto argumentativo: a *categoria consensual*, que responde pelo arcabouço de sentidos acatados pelo grupo social em determinado momento histórico, e a *categoria polêmica*, que se caracteriza pelo questionamento de dados aceitos como consensuais, ou pela dialética que consiste no embate de proposições que pode resultar na instituição de um consenso. Polemizar não significa necessariamente refutar um dado consensual e instituir um dado novo; significa, na verdade, promover um debate em que há contraposição de idéias, mesmo que, ao final, prevaleça o dado consensual. Trata-se de um jogo argumentativo cuja gênese é o sentido consensual, seja para confirmá-lo total ou parcialmente, seja para refutá-lo; em um exercício em que se revela a ação de uma consciência crítica.

Não é apropriado entendermos que um texto, em sua totalidade de sentido, apresente uma concordância com determinado dado do senso comum, ou uma discordância dele. Em outras palavras, não falaremos em texto consensual ou texto polêmico. São, na verdade, enunciados do consenso, atinentes à congruência, e enunciados da polêmica, atinentes à divergência. Não são necessariamente todos os enunciados que compõem o tecido verbal que se enquadram nessa função dialógica; somente aqueles que apresentam um vínculo com as três matrizes dialógicas com o sujeito-produtor: o meio sócio-histórico, o examinador e a proposta de redação.

Esses enunciados exercem as funções ditadas por categorias argumentativas específicas cuja função é promover, no discurso e também na materialidade do texto, as relações dialógicas deste gênero. Essas categorias organizam as idéias advindas do meio social, e consideram, para isso, as estratégias argumentativas necessárias ao convencimento do interlocutor, e as determinações orientadas pelo intertexto da proposta de redação (texto-estímulo). Dessa forma, a categoria consensual responde pela propagação — e por extensão, pela circularidade — de idéias defendidas, formalizadas, por um grupo social ou por um meio social qualquer; por outro lado, a

categoria polêmica apresenta-se como uma atividade que deve questionar, e assim validar ou refutar, uma ou mais das idéias provenientes do senso comum.

Segundo Geertz (2006), o saber do senso comum é uma interpretação da realidade cotidiana; é construído historicamente, e pode ser discutido, afirmado, desenvolvido, formalizado, observado e até ensinado. Para este autor, o senso comum é pertinente ao empírico, à vida, ao sistema cultural; é um corpo organizado de pensamento deliberado, em que os seus argumentos não se baseiam em coisa alguma, em comparação à religião, à ciência e à ideologia, cujos argumentos se baseiam respectivamente na revelação, na metodologia e na paixão; já que o mundo é a autoridade do senso comum. Segundo o autor: “O bom senso não é aquilo que uma mente livre de artificialismos aprende espontaneamente; é aquilo que uma mente repleta de pressuposições conclui” (Ibid., p.127). Geertz também considera que o senso comum, como uma forma de pensamento, é tão autoritário quanto outras formas de pensamento, e institui-se quando todos os tipos mais articulados de sistemas simbólicos esgotaram suas tarefas.

A concepção de consenso não prevê necessariamente um conceito adotado por uma maioria de indivíduos pertencentes a um grupo social ou uma sociedade, quantitativamente. Entendemos que uma consciência social é permeada por sentidos prevalentes, e, por conseguinte, aceitos pelos indivíduos participantes, pois, segundo a filosofia bakhtiniana, as idéias se instituem *na* e *para* uma consciência social. Por outro lado, uma consciência social está sujeita à aplicação de idéias contrárias. Exemplifiquemos. Entre os defensores do regime presidencialista de governo, há consenso de que essa forma de governo é a mais adequada para o país; enquanto o mesmo ocorre entre os defensores do regime parlamentarista, obviamente, contrários ao presidencialismo; assim, para os defensores do parlamentarismo também há um consenso. Embora a maioria dos eleitores do plebiscito de 1994 optasse pelo sistema presidencialista de governo, a idéia consensual não se estabelece somente porque há essa maioria; já que a atividade polêmica se dá pela contraposição de uma idéia consensual, seja para partidários do presidencialismo, seja para os partidários do parlamentarismo.

Engrossar a voz que o produtor entende como predominante em um meio social, em determinadas situações, auxilia a legitimação um ponto de vista; inclusive, sem a necessidade de contraposições. É o recurso da não-polêmica. Em contextos nos quais a temática obedece a uma espécie de ordem social, a categoria consensual aparece geralmente como recurso persuasivo fadado a um sucesso argumentativo. O enunciador promove, assim, a ilusão de que a voz do produtor corrobora a voz social, como se a opinião dispensasse qualquer questionamento. Como exemplo, a proposição de um tema como “democracia”: a nossa sociedade entende, mas não em sua totalidade, que ela deve ser estabelecida, e mantida, como o sistema político mais adequado.

Bakhtin, na coletânea *Estética da Criação verbal* (2003), expõe o dialogismo, e explica a mobilidade das idéias que surgem a partir de relações dialógicas, interdiscursivamente. Após uma relação dialógica, as idéias são monologizadas, ou seja, dá-se uma apropriação da idéia como se ela fosse original, como se pertencesse ao *eu*. Em uma forma de expressão, a idéia monologizada segue o seu curso: passa por uma atividade dialógica novamente, a fim de monologizar-se, e assim sucessivamente. Ele explica essa circularidade:

As influências extratextuais têm um significado particularmente importante nas etapas primárias de evolução do homem. Tais influências estão plasmadas nas palavras (ou em outros signos), e essas palavras são palavras de outras pessoas, antes de tudo palavras da mãe. Depois, essas “palavras alheias” são reelaboradas dialogicamente em “minhas-alheias-palavras” com auxílio de outras “palavras alheias” (não ouvidas anteriormente) e em seguida [nas] minhas palavras (por assim dizer, com a perda das aspás), já de índole criadora. [...] O processo de esquecimento paulatino dos autores, depositários das palavras do outro. A palavra do outro se torna anônima, apropriam-se dela (numa forma reelaborada, é claro); a consciência se *monologiza*. Esquecem-se também as relações dialógicas iniciais com a palavra do outro: é como se elas fossem absorvidas, se infiltrassem nas palavras assimiladas do outro (tendo passando pela fase das “palavras próprias-alheias”). Ao monologizar-se, a consciência criadora é completada com palavras anônimas. Esse processo de monologização é muito importante. Depois, a consciência monologizada entra como um *todo* único e singular em um novo diálogo (já com novas vozes externas do outro). A consciência criadora monologizada une e personifica freqüentemente as palavras do outro, tornadas vozes alheias anônimas, em símbolos especiais: “voz da própria vida”, “voz da natureza”, “voz do povo”, “voz de Deus”, etc. Papel desempenhado nesse processo pela *palavra dotada de autoridade*, que habitualmente não perde seu portador, não se torna anônima. (Ibid, p. 402-3, grifos do autor)

A consciência criadora monologizada, cujas palavras são lembradas no discurso como representação de uma voz de autoridade, cumpre um importante papel nas constituições das categorias do gênero argumentativo escolar. O acatamento de uma voz pressupõe a adoção de sentidos consensuais para a instituição dessa autoridade. Para a polêmica, é necessário que essa consciência seja também crítica, reflexiva; uma posição em que a apreensão de determinadas palavras-alheias seja precisa, lógica e sistêmica.

Dessa forma, estabelece-se um efeito de consenso na reelaboração das “palavras alheias” em “minhas-alheias-palavras”, porque há a aceitação acrítica de certos sentidos não consensuais, como se fossem necessariamente verdadeiros; porém, são perfeitamente sujeitos à polêmica. Pensamos no gênero argumentativo escolar, cujos temas preferenciais são motivados por situações do cotidiano sócio-político-econômico. Tais temas estimulam normalmente o confronto de idéias; portanto, são sujeitos à polêmica. No entanto, postulamos que boa parte dos produtores de textos argumentativos não exercita o recurso da contra-argumentação para questionar (aceitar, ou refutar total ou parcialmente; enfim, validar ou não) uma idéia apresentada como consensual, seja pela mídia, seja pelo contato com o grupo social.

Esse efeito cria a ilusão de que há consenso em tudo, um lugar-comum (estabelecido, convencionado) para cada concepção social. Muitas vezes, é até conveniente ao produtor do texto argumentativo reproduzir a voz corrente, pois ele tem a consciência de que ela já está validada, por indicar uma idéia formalizada.

Posicionar-se diante de um acontecimento de mundo representa fundamentalmente recortar dele um conceito, considerando o conjunto de dados sociais, históricos, culturais e ideológicos adquiridos vivencialmente, ou seja, interdiscursivamente. Na esteira disso, o texto opinativo deve apresentar um ponto de vista, que na sua essência nunca é, portanto, original. Por outro lado, não se pode desconsiderar a subjetividade única que caracteriza cada indivíduo; o tempo e o espaço também únicos, que pontuam o momento da enunciação. Assim, ao afirmarmos que há produção de um dado novo, queremos dizer que o sujeito da enunciação recorta um saber já intertextualizado e atribui a ele novas condições de produção. Trata-se de uma

ilusão de que o dado conceitual é novo, original, verdadeiro; na verdade, ele se faz assim.

Sobre a questão do efeito de verdade, Barthes (2004, p. 52, grifos do autor) a associa ao estereótipo, pois entende que a noção formalizada é o meio pelo qual se dá a verdade, sempre indicada entre aspas nesta citação:

O estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse a cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consistência e ignora sua própria inconsistência. Nietzsche fez o reparo de que a “verdade” não era outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas. Pois bem, de acordo com isso, o estereótipo é a via atual da “verdade”, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado.

O conceito novo está distante de um consenso social, em se considerando a diversidade de recortes possíveis, da percepção e da reação individual de cada ser. O estabelecimento ideológico por que passa cada indivíduo, ao longo do tempo em que sofre o indispensável contato com a cultura, caracteriza-se pelo embate das vozes ideológicas – inerente ao processo de condução temática. Dessa forma, o individual é atravessado pelo social, segundo Bakhtin (2004, p. 113).

O produtor do texto argumentativo escolar monologiza os dados advindos das três matrizes dialógicas (das quais trataremos no próximo segmento); faz dele os temas que circulam na sociedade, assume as expectativas do avaliador, e procura corresponder às exigências da proposta de redação. O discurso argumentativo escolar é um lugar onde a consciência monologizada exercita um novo diálogo, retórico por excelência.

3. As Matrizes Dialógicas do Texto Argumentativo Escolar

As categorias de consensual e de polêmica arranjam-se a partir de matrizes dialógicas centradas no produtor, no interlocutor, no meio social imediato e na proposta de redação.

Essas quatro posições subjetivas organizam basicamente três relações dialógicas importantes para o estabelecimento da argumentação do gênero escolar: a relação entre o produtor e o avaliador, a relação do produtor com o meio sócio-histórico e a relação do produtor com a proposta de redação. Designamos *matrizes dialógicas* do texto argumentativo escolar essas três vias dialéticas, que não se excluem; pelo contrário, elas associam-se de forma a estabelecer a manifestação de propriedades típicas do discurso e do texto argumentativo.

Iniciemos pela exposição da primeira matriz: a relação dialógica entre o enunciador e o meio social. O pensamento bakhtiniano entende que a consciência individual não é destituída das implicações geradas em um meio social, histórico e ideológico (Id. Ibid., p. 35). O produtor de uma forma qualquer de expressão está predisposto a discursos massificados, em boa parte em função das interpretações preexistentes.

Segundo Rancière, nem sempre são os acontecimentos, principalmente aqueles de grande repercussão, que originam a interpretação; na verdade, há interpretações que “aguardam” a ocorrência de um fato pertinente a elas, preferencialmente impactante,

para emergirem-se, e assim, a leitura preexiste ao fato. Trata-se, portanto, de recorrências periódicas das mesmas idéias, que emergem após um prazo variável para tornarem-se objetos para discussão social:

Não é a imagem que constitui o núcleo do poder midiático e de sua utilização pelos poderes. O núcleo da máquina de informação é, mais exatamente, a interpretação. Tem-se necessidade de acontecimentos, mesmo falsos, porque suas interpretações já estão aí, porque elas preexistem e chamam esses acontecimentos. [...] É preciso que sempre haja acontecimentos para que a máquina funcione. Mas isso não quer dizer apenas que é preciso o sensacional para vender notícias. Não basta simplesmente noticiar. É preciso fornecer material à máquina interpretativa. Esta não tem necessidade apenas de que aconteça sempre alguma coisa. Tem necessidade de que aconteça também um certo tipo de coisas, os chamados “fenômenos de sociedade”: acontecimentos particulares que ocorrem num ponto qualquer da sociedade a pessoas comuns, mas também acontecimentos que constituem sintomas por meio dos quais o sentido global de uma sociedade possa ser lido; acontecimentos que atraem uma interpretação, mas uma interpretação que já está aí antes deles.

A segunda matriz refere-se à relação dialógica entre o produtor e o texto-estímulo. Há uma extensa variedade de textos verbais e não-verbais que podem constituir um texto-estímulo: editorial (argumentativo), um texto narrativo (por exemplo, uma ocorrência qualquer extraída de jornal, geralmente de grande circulação), charge, poema, crônica, além de muitos outros. Atualmente, existe uma tendência dos grandes vestibulares em extrair o texto-estímulo de revistas (de periodicidade semanal) e de diários de circulação nacional. As escolas de nível superior tendem a privilegiar o candidato que se revela crítico de seu próprio meio social.

A finalidade do texto-estímulo é propor a temática a fim de que o produtor recorte dele um ponto de vista para a execução do exercício de argumentação. Há propostas que especificam, dentre um emaranhado de possibilidades, qual recorte deve ser analisado pelo produtor. Chamaremos esse tipo de proposta de *polarizada*. Por exemplo, uma temática que versa sobre a redução da maioria penal dos atuais dezoito anos para dezesseis anos caracteriza-se uma proposta polarizada, unívoca; já que não permite que o produtor determine um recorte mais amplo, como não aceitar ambos os pólos, ou acatar um deles com ressalva, por exemplo; assim, o produtor deve se posicionar sob um dos pólos: a favor ou contra a redução da maioria penal.

A base dessa matriz dialógica é a interpretação. A compreensão dos conteúdos que formam a temática da proposta propicia o apontamento de uma ramificação, a fim de se constituir a partir dela um ponto de vista, e, por conseguinte, possibilitar a implantação das estratégias argumentativas. Bakhtin entende que a interpretação é uma manifestação dialógica, porque determina a organização de uma réplica, uma *contrapalavra* (BAKHTIN, 2004, p. 131-2).

A terceira matriz consiste na relação entre o produtor e o seu interlocutor. Embora entremeadada às outras, esta se constitui, a nosso ver, a mais importante das matrizes. A natureza avaliativa deste gênero é a razão pela qual ela é relevante: a compreensão da proposta, o recorte temático, o apontamento do ponto de vista, enfim, o exercício retórico são rigorosamente orientados para o objetivo da atividade: a aprovação no processo de seleção.

Esse arranjo pode, inclusive, conduzir o produtor a um contra-senso: ele pode trair sua própria opinião em detrimento de outra premissa que venha a ser mais

conveniente às suas pretensões argumentativas; também, pode dar preferência ao engrossamento da voz consensual, mesmo que ele queira polemizá-la, porque há normalmente um risco menor de rejeição de uma idéia que é adotada pelo senso comum; muitas vezes, essa idéia é defendida por uma maioria de indivíduos em um segmento social. Trata-se de uma contradição, pois a finalidade do texto argumentativo é constituir-se um lugar propício e fecundo para a legitimação das idéias, por meio de um debate entre vozes sociais que convergem e divergem entre si.

A compreensão responsiva de que fala Bakhtin (2003, p. 275-6) explica o envolvimento dialógico entre o produtor da redação argumentativa e o outro-interlocutor. A réplica consiste na previsibilidade que o produtor tem em função de seu interlocutor-avaliador. As coerções aplicadas para a implantação das estratégias de argumentação prevêm, e provocam, uma atitude responsiva do interlocutor. O mesmo procedimento ocorre na relação do produtor com a proposta de redação, na qual o texto-estímulo exige do produtor uma compreensão responsiva.

4. As Propriedades Dialógicas dos Enunciados Argumentativos

Postulamos a existência de determinadas propriedades dialógicas que entremeiam as categorias de consenso e de polêmica, e que auxiliam a organização das estratégias argumentativas. As propriedades dialógicas advêm de quatro pilares: o produtor, o interlocutor dele (o examinador), as vozes sócio-históricas e o texto-estímulo. A seguir, apresentaremos as nove propriedades dialógicas, e utilizaremos o tema já proposto anteriormente, a redução da maioria penal de dezoito para dezesseis anos, para servir os exemplos das propriedades.

- **Redução Temática** — Consiste em uma limitação da temática indicada pelo recorte do tema proposto; assim, não há ramificações da temática que podem levar ao debate mais amplo. A propriedade redutora está calcada em dados do senso comum. Por exemplo, em um texto, o produtor defende que a exposição à televisão não é benéfica à educação das crianças. Em outras palavras, o produtor apreendeu esse recorte e o conduziu por toda a textualização. Trata-se de uma generalização que é acentuada pelo emprego de determinadas expressões que induzem à totalidade, por exemplo: “É impossível ignorarmos que...” e “sem sombra de dúvidas”. Assim, a redução temática é normalmente um recurso argumentativo regido para a categoria consensual.
- **Adoção Parcial de um Posicionamento** — Esta propriedade consiste no acatamento de um dos pólos exigidos pela proposta, mas levanta ressalvas para que a adoção de um deles seja validada. Dessa forma, não se dá o rompimento com o texto-estímulo. Por exemplo, um produtor que se coloca a favor da redução da maioria penal, mas não acredita que a medida possa ter eficácia caso não sejam tomadas outras providências (melhoria da educação, distribuição de renda, etc.). Essa é uma manifestação geralmente articulada pela categoria polêmica.
- **Rompimento com o Tema da Proposta** — Trata-se de um recurso interessante: o produtor rompe com a determinação imposta pela proposta de redação, sem acarretar fuga do tema. A proposta exige que os candidatos se coloquem a favor ou contra a maioria penal; no entanto, em um texto, o produtor entende que essa questão não

é relevante para a contenção da violência. Consiste em uma manifestação da consciência polêmica.

- **Propriedade Polarizada** — A condução de um raciocínio sofre um vazio lógico. Passa-se de um pólo a outro, sem que sejam expostos os estágios intermediários que venham a acarretar determinado pressuposto. Tais vazios poderiam incitar contra-argumentações prejudiciais à investida consensual. Em uma redação, o produtor defende que os meios de comunicação contribuem para que os jovens se familiarizem com o crime. O enunciado carece de argumentos que justifiquem os dois pólos: a causa e o efeito. O produtor não indica quais os meios levariam as crianças a familiarizarem-se com o crime em função da influência da mídia.
- **Interrogativa Retórica** — A interrogativa retórica refere-se à tentativa de refutar um argumento por meio de um questionamento, cuja principal característica é trazer já a resposta em seus entremeios, a fim de que o interlocutor não possa contradizê-la. Exemplificando: Note o enunciado *É correto que adolescente esteja acompanhado de um criminoso adulto?* Essa interrogativa já traz a seguinte resposta na sua subjacência: *Obviamente a companhia de um criminoso adulto não é adequada a um adolescente, pois é provável que o jovem seja mal influenciado.* Dessa forma, o enunciado interrogativo retórico não depende da manifestação de uma resposta do interlocutor, em nível da materialidade, no diálogo real. É geralmente uma manifestação polêmica.
- **Diálogo com a Proposta de Redação** — Refere-se ao aproveitamento de conceitos, argumentos, proposições, tese, dados expostos pela proposta de redação. Por exemplo, o interdiscurso proveniente de um dos argumentos dos defensores da redução da maioridade penal: os jovens de dezesseis anos já têm ciência dos atos que possam cometer. Trata-se de um recurso argumentativo importante que serve indiferentemente o consenso e a polêmica.
- **Respeito ao Raciocínio Introdução-Desenvolvimento-Conclusão** — Este raciocínio lógico compreende a organização do texto argumentativo escolar em premissa (ou hipótese, introdução), argumentos (ou desenvolvimento) e tese (ou conclusão). O ensino tradicional de redação formalizou esse método como o mais adequado — e quase exclusivo — para a condução do pensamento argumentativo. Como propriedade dialógica, a observação desse raciocínio lógico pode indicar a observação de uma idéia formalizada, consensual; e, portanto, atinente ao senso comum das práticas pedagógicas conservadoras. Esse método é entendido como seguro para o produtor, pois ele enquadra o pensamento lógico em áreas pré-determinadas do texto. Em função dessa compartimentagem limitante das idéias, é manifestação da categoria consensual.
- **Enunciados Argumentativo-Descritivos e Descritivo-Causais** — O emprego de enunciados descritivos é um recurso dialógico que consiste na exposição de características que compõem um cenário referente ao tema que se procura desenvolver no texto. O produtor, na verdade, argumenta por meio de constatações, que geralmente são lugares-comuns para o interlocutor; algumas vezes, essas descrições são paráfrases de conteúdos já propagados pela proposta de redação. Portanto, consideramos que tais enunciados correspondem à categoria consensual. O produtor insere um enunciado descritivo, muitas vezes dispensável, em detrimento de um enunciado temático, que, em tese, contribui para a melhor condução do raciocínio

argumentativo, em se considerando o espaço limitado que ele dispõe para iniciar, desenvolver e concluir o pensamento. As idéias do senso comum se estabelecem mais facilmente pela descrição de um cenário, ou pela narração de um acontecimento do que propriamente pela construção de um raciocínio temático. Às vezes, o enunciado descritivo aponta a causa que determina a problemática que serve de tema; por exemplo, as causas que resultaram em determinados atos de violência cometidos por jovens menores de idade. Quando são relevantes para a defesa do recorte temático, constituem um importante instrumento da categoria polêmica, pois a revelação das causas enseja os apontamento das possíveis soluções, por meio de uma postura crítica do argumentador.

- **Enunciados de Noção Totalizante** — Um enunciado de noção totalizante consiste em uma estratégia de argumentação na qual o enunciador recorta um ponto de vista cujo sentido é generalizante. Tais enunciados indicam uma ancoragem em idéias formalizadas pelo senso comum. Uma das características desses enunciados refere-se à ausência de marcadores lingüísticos de conexão, que servem à contraposição de idéias: os conectores adversativos e concessivos, principalmente. Além dos conectores, a aplicação de verbos de modalização *verdadeiro-necessário-possível* favorece a noção totalizante, como em *Deve haver alterações no Estatuto da Criança e do Adolescente*. A prevalência de noções totalizantes é um efeito que consiste em obliterar qualquer manifestação da voz oposta, a fim de legitimar o pólo a defender. Lingüisticamente, os enunciados que comportam as noções totalizantes apresentam um número excessivo de parágrafos curtos em extensão, em que há uma reduzida ocorrência de conectores oracionais. Cada apontamento é disposto em um parágrafo curto, sem extensão semântica de adversidade, concessão, conformidade, ou qualquer outro conector lingüístico que atribua sentido de explicação, expansão, enfim, de complemento aos argumentos. Afora os marcadores lingüísticos, um discurso totalizante apresenta uma carência informacional. Dessa forma, os enunciados de noção totalizantes geralmente são manifestações da categoria consensual.

5. Considerações Finais

O arcabouço sócio-histórico em que se inserem os gêneros discursivos promove relações dialógicas que regem a composição dos textos. Especificamente, o texto argumentativo escolar comporta quatro funções dialógicas: o sujeito-produtor, o sujeito-avaliador, o meio social e a proposta de redação. O enunciador do discurso escolar põe-se a dialogar com os outros três pilares da dialética argumentativa, e daí surgem as estratégias provenientes do exercício retórico deste gênero.

Por meio das propriedades dialógicas dos enunciados do consenso e da polêmica, que permeiam o texto e o discurso deste gênero, é possível comprovarmos que essas três matrizes fundamentam as diretrizes retóricas que visam à validade do ponto de vista recortado para o texto. A redução temática, a adoção parcial de um posicionamento, o acatamento e o rompimento da proposta de redação, a propriedade polarizada, a interrogativa retórica, o respeito ao raciocínio lógico introdução-desenvolvimento-conclusão, as noções totalizantes e os enunciados não-temáticos (descritivos e descritivo-causais) manifestam o dialogismo do produtor com o outro, com o avaliador e o com social.

É bem verdade que o diálogo com a proposta de redação também permeia todas as propriedades, já que a argumentação neste gênero tem de se ancorar nas designações

do texto-estímulo; no entanto, a redução temática, a adoção parcial de um posicionamento e o acatamento e o rompimento das idéias da proposta são as propriedades em que o diálogo com a proposta é mais direto.

A mobilidade das categorias de consenso e de polêmica — que ora utilizam determinadas propriedades para indicar uma associação com o discurso do consenso, ora, uma dissociação com ele — corrobora a organização da atividade argumentativa. Assim, indicamos a existência dessas categorias por meio da análise de enunciados atribuídos às matrizes dialógicas, sempre de acordo com o planejamento retórico.

De fato, a aplicação de enunciados que convergem para o consenso e que divergem dele não é mera casualidade; trata-se, por outro lado, de estratégia discursiva e textual. Como recurso argumentativo, os enunciados e as propriedades atinentes a eles são implementados mesmo que o grau de habilidade lingüística do produtor para a escrita não seja tão satisfatório, e também independentemente do aproveitamento quantitativo, em termos de aplicação de nota ou menção, que ele venha a obter na avaliação.

A temática abarcada pela proposta de redação (a redução da maioria penal) mostrou-nos que o meio midiático não pode ser desconsiderado em um trabalho que focaliza as vozes circulantes na sociedade. Houve um acontecimento violento, que, por influência da mídia, tornou-se um objeto de debate social; não pelo fato em si, mas porque a interpretação dele preexiste a ele. Assim, os discursos estão prontos, à espera de um acontecimento, e por isso eles vão e voltam constantemente.

Os meios interdiscursivos, como a mídia, geram informações que são postas como verdadeiras; são proposições consensuais, pré-validadas, com a adoção das minhas-palavras-alheias; são acolhidas muitas vezes sem a exigência de um posicionamento crítico, que possa retoricamente confirmá-las. Assim, as práticas que visam ao ensino de redação devem considerar um ponto-chave para a elaboração de técnicas de produção de texto: a observação de que há incorreções e contradições nos conteúdos pinçados do meio sócio-histórico.

6. Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GEERTZ, Clifford. O senso comum como um sistema cultural. In: _____. **O saber local**. 8.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006, p. 111-41.

MARCHEZAN, Renata. M. F. C. Discurso, produção e recepção. **Estudos Lingüísticos**. São Paulo: Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo, 2001.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. As novas razões da mentira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 2004. Caderno Mais!, p. 3.

Adolescente em conflito com a lei: discurso e representação

Vânia Cristina Torres Gomes de Almeida

Aluna do curso de Pós-graduação em Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) – Três Lagoas – MS – Brasil – almeida.vania@terra.com.br

Abstract: *This article investigates aspect related to identities and subjectivities built in the discourse through representations present in the statements adolescents authors of transgressional act who fulfil socio educative measures of internment in the Educacional Unit of Prision (UNEI) of Campo Grande and Dourados in Mato Grosso do Sul. This reaserch was done by interviews whose means is to recognize the functioning discursive of the teens, and also to identify the forms of representation in different discursive formation. The analyses of the statements show the presence of regret by an identity marked by exclusion social as well as familiar.*

Keywords: *Subject; discourse; representation.*

Resumo: *Este artigo investiga aspectos relativos às identidades e às subjetividades construídas no discurso por meio das representações presentes nos enunciados de adolescentes autoras de ato infracional que cumprem medida socioeducativa de internação nas Unidades Educacionais de Internação (UNEI) femininas, das cidades de Campo Grande e de Dourados de Mato Grosso do Sul. A pesquisa foi feita por meio de entrevistas com a finalidade de reconhecer o funcionamento discursivo das envolvidas, também identificar as formas de representação em diferentes formações discursivas. As análises dos enunciados das adolescentes apontam a presença do arrependimento por meio de uma identidade marcada pela exclusão tanto social quanto familiar.*

Palavras-chave: *Sujeito; discurso; representação.*

Introdução

A violência, no Brasil, diariamente é mostrada pelos meios de comunicação, verificamos que crianças e adolescentes estão envolvidos em atos infracionais, principalmente, nas grandes cidades, onde a pobreza e a desigualdade social são maiores, o que causa altos índices de violência da população juvenil.

A questão das crianças e dos adolescentes que praticam atos infracionais é um tema muito presente no dia-a-dia das pessoas e da mídia. Com o aumento desses atos no contexto da sociedade brasileira, esses jovens tornam-se objeto de discriminação e indivíduos estigmatizados pela sociedade.

Apesar de estarmos em pleno século XXI e com a instituição do Estatuto da Criança e do Adolescente, que entre outros benefícios, concede às crianças e aos adolescentes direitos e garantias fundamentais para essa fase da vida, eles, ainda, sofrem por exclusão social, falta de dignidade e por omissões.

O objetivo desse trabalho é analisar aspectos relativos às identidades construídas no discurso por meio das representações presentes nos enunciados de adolescentes autoras de ato infracional que cumprem medida socioeducativa de internação nas Unidades Educacionais de Internação (UNEI) feminina, as quais recebem jovens em conflito com a lei sob medida de internação.

De uma perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, a compreensão de como um objeto simbólico gera sentidos, como está cheio de significância para e por sujeitos, nos faz compreender, segundo Orlandi (2001, p. 26-27), “como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido”. Esse sujeito que é lingüístico e histórico é constituído pelo esquecimento e também pela ideologia que, por sua vez, constitui tanto o sujeito quanto a produção de sentidos. O sentido é, pois, uma relação determinada do sujeito afetado pela língua juntamente com a história.

As pesquisas que abrangem sujeito e discurso são articuladas a partir de um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Desse modo, refletir sobre identidade e exclusão social ou tentar fazer sentido do mundo social em que vivemos têm sido práticas cada vez mais comuns hoje.

Assim, escolhemos como lugar de pesquisa as Unidades Educacionais de Internação (UNEI) femininas de Campo Grande/ MS e de Dourados/ MS, e os sujeitos, as adolescentes autoras de ato infracional que se encontram privadas de suas liberdades nessas instituições.

Nosso interesse em pesquisar as UNEI femininas é para conhecer as meninas autoras de ato infracional, já que essas adolescentes fazem parte de uma estatística de abandono e exploração de variados tipos, pois vivemos em uma sociedade marcada historicamente e culturalmente pelo machismo tanto por parte da família quanto por parte da sociedade.

1. Pressupostos teóricos

Segundo Indursky e Campos (2000b, p.11), “É pelo e no discurso, como instância de articulação entre o nível lingüístico e sua exterioridade, que se opera a construção/desconstrução de identidades que se constituem nos textos, na história, no político”. As identidades são entendidas como não acabadas, mas em construção nas relações que sujeitos, instituições e sociedade determinam de forma imaginária com o real, criando, assim, uma interação que garante “sua circulação e inserção dentro de certas condições de produção sócio-históricas e discursivas que são, elas próprias, constitutivas daquelas relações” (INDURSKY; CAMPOS, 2000b, p. 11-12).

Nessa óptica, identidades são formas de subjetividades e suas representações simbólicas são, pois, o terreno preferido para a ideologia se manifestar. Também a memória faz parte da construção de identidades, pois tem o poder de apurar e de manter o sentido. A memória é inseparável a construção de identidades, desse modo, “o discurso é o espaço de conhecimento e de interação através do qual o ser humano se faz sujeito, inscrevendo-se no campo da prática social, que é eminentemente histórica” (ibid., p. 12).

Segundo Hall (2005), surgem novas identidades que fragmenta o indivíduo moderno, que até então era visto como um indivíduo unificado. A crise de identidade é um processo de mudanças, que está mexendo as estruturas das sociedades modernas não dando mais aos indivíduos uma estabilidade. As identidades estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas.

Essa mudança estrutural está transformando as sociedades modernas desde o final do século XX, isso tudo está fragmentando os espaços culturais de classe, de gênero, de sexualidade, de etnia, de raça e de nacionalidade, que, antes nos determinavam como indivíduos sociais. Também, essas transformações estão modificando as identidades pessoais, tornando menos firme o pensamento que temos de nós mesmos como sujeitos integrados.

A perda de sentido de si próprio é conhecida de descentração do sujeito ou deslocamento do sujeito. Tal descentração do sujeito de seu lugar na vida social, cultural e de si mesmo constitui uma crise de identidade para o indivíduo, pois a identidade torna-se uma discussão quando está em crise, quando algo que parecia firme, estável é deslocado por algum motivo pela dúvida, pela incerteza ou pela insegurança.

Segundo Pêcheux (1988, p.160), formação discursiva é “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*”. Vale ressaltar que as palavras, expressões, etc., variam seu sentido de acordo com a formação discursiva em que se inscrevem, ou também que as palavras, as expressões e proposições literalmente diferentes podem ter o mesmo sentido numa determinada formação discursiva. Pêcheux acrescenta que “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (ibid., p.161).

O lugar da constituição do sentido é a formação discursiva, diante disso, toda formação discursiva mascara, dissimula por haver evidência de sentido que nela se constitui, ela representa no discurso a formação ideológica, já que os sentidos são determinados ideologicamente.

Segundo Orlandi (2001, p.43-44), “as formações discursivas podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso”. Este por sua vez dispõe dizeres, determinado, “pelo já-dito, aquilo que constitui uma formação discursiva em relação a outra” .

Para Brandão (2002, p.38), o discurso se constitui como um dos aspectos materiais da ideologia, pois ele “é uma espécie pertencente ao gênero ideológico”, já que está ligado às formações ideológicas, assim, as formações ideológicas necessariamente têm uma ou mais formações discursivas interligadas, o que significa, que as formações ideológicas governam os discursos. Se a produção de sentido é o processo discursivo, então, “o discurso passa a ser o espaço que emergem as significações” (ibid., p. 35), desse modo, a formação discursiva é o lugar específico da constituição dos sentidos.

2. Análise e discussão

Destacamos a seguir enunciados de adolescentes sobre um acontecimento que tenha marcado a vida delas. Esses enunciados estão ligados ao fato de estarem na UNEI. A privação da liberdade é considerada por elas como marcante em suas vidas, e isso produz efeitos de sentido específicos, que permitem a observação da exclusão familiar e social.

S₂- “Minha mãe... ela falou bem assim que tudo... tudo que eu quisesse falá pra ela... tinha que chegá nela e conversá... não era prá eu sai de casa de repente e usá droga que... ela falô assim que () uma pessoa num é usano droga é chegano nela e cunversano [...] fugi de casa e comecei a fumá... comecei vendê... porque eu quis... porque eu quis sair da minha casa... porque eu não tinha:: eu não saía muito... só minha irmã e eu não podia... eu queria sair pros show da praça e ela não deixava... foi isso”.

Fica latente uma voz discordante, do outro (a mãe), que entra em conflito com a voz de S₂, num evidente movimento de contra-identificação, de recusa com a FD familiar. S₂, por meio de uma tomada de posição, vai contra a forma-sujeito que consiste, conforme Pêcheux (1988, p. 215), “em uma separação (distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta...)”. Isso em relação ao que a voz discordante (da mãe).

S₂ é afetado pela contestação, revolta e subjetiva-se de modo conflituoso ao deixar sua casa sem dar explicações. Isso traduz a rebeldia da jovem que deixa a casa para viver na rua por causa dos shows da praça a que era impedida de ir por sua mãe. Essa revolta leva o sujeito à se contra-identificar em relação ao saber da FD familiar, e não só discorda como também utiliza o conectivo “porque” para justificar a revolta, o conflito e argumentar sobre essa tomada de posição, de atitude, a fim de torná-la admissível.

No enunciado “só a minha irmã podia”, o item lexical “só” produz efeitos de sentido de inferioridade em relação à sua irmã. S₂, ao colocar-se numa posição inferior em relação a sua irmã, reverte a situação, investe-se de “poder” e toma a decisão de fugir de casa para superar a irmã, a mãe e a si.

Há um sujeito dividido que se fragmenta entre as distintas e tensas posições de sujeito (posição de filha, de irmã, de viciada, de traficante). Segundo Indursky (2000a, p. 76), “Uma forma-sujeito assim dividida remete à concepção teórica de um sujeito fragmentado entre as diferentes posições que sua interpelação ideológica permite [...] cede lugar para os sentidos diferentes, divergentes, contraditórios, ou seja, para o polissêmico e o heterogêneo”. S₂, ao representar-se, dá significado a uma identidade marcada por conflitos tanto familiares (com a mãe e a irmã) quanto sociais (não se encaixa no socialmente aceito).

S₆- “O que aconteceu... né... num tinha nenhum acontecimento que marcou a minha vida mais agora com certeza o que tá acontecendo agora comigo um dia vai marcá muito a minha vida porque::... é a primeira vez que eu venho pra cá e eu nunca vou esquecê que eu passei por uma UNEI”.

Pelo enunciado, “o que aconteceu”, ao conhecermos o sujeito e a situação, sabemos que o que aconteceu foi a privação de sua liberdade. O discurso sobre a “marca” evidencia uma FD pesarosa, e produz efeitos de sentido de exclusão social, ou seja, o que S₆ diz são discursos já cristalizados na sociedade acerca da imagem da privação da liberdade, que é como uma marca, uma mancha que permanece por toda a vida: “eu nunca vou esquecer que eu passei por uma UNEI”, remetendo ao conceito primeiro de estigma.

Assim, S₆ encaixa-se no que se espera de um sujeito isolado e que vai, mais cedo ou mais tarde, “encarar” a sociedade e que teme por esse momento, o dia da saída da Unidade (“um dia vai marcá”). O efeito do interdiscurso (o discurso sobre a prisão) enquanto pré-construído intervém no modo como o sujeito diz, pois todos “sabem” como é ser uma pessoa que já esteve em conflito com a lei, autor de ato infracional numa sociedade que diferencia e classifica as pessoas em grupos, em classes, pois a identidade e a diferença relacionam-se pela maneira como a sociedade classifica os sujeitos a partir da identidade (SILVA, 2000).

Conforme Silva (2000, p. 83), “As relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual”. Podemos incluir outras oposições binárias, como incluído (não-marcado) /excluído (marcado); bom (não-marcado)/ mau (marcado), e muitas outras formas de classificar, uma vez que a sociedade determina sempre uma dessas oposições (dentre outras) como forma privilegiada de identidade. De acordo com Woodward (2000, p. 18), “Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é excluído”.

Por esse viés é que o sujeito afirma que será “marcada” ao sair da instituição, isto é, excluído socialmente por ter um passado de conflitos; o sujeito, ao representar-se, significa sua identidade marcada pelo impacto das amarras sociais.

S₇- “Ter vindo para a UNEI foi a coisa que mais marcou a minha vida... porque eu nunca tinha ficado presa... isolada igual eu tô aqui dentro... e a gente sente muita saudade da família”.

Verificamos lugares opostos marcados por S₇ por meio dos dêiticos: “aqui” (UNEI) e lá (“saudade da família”), marcados pela dêixis discursiva “aqui”/ “lá”. Se há dêixis

discursiva é porque uma formação discursiva legítima a cena de enunciação (MAINGUENEAU, 1997). A oposição “aqui” / “saúde da família” é apagada pela memória: tanto o “aqui” quanto o “lá” são a UNEI, uma vez que o espaço fica “por conta” do imaginário.

Os marcadores qualitativos “presa” e “isolada” e a forma “marcou” produzem sentido de exclusão. Isso faz surgir uma FD pesarosa, que lhe é imposta pela privação da liberdade. O sujeito, ao posicionar-se como abandonado, já se sente marcado pelo ato praticado antes mesmo de a sociedade desaboná-lo, em face dos discursos sedimentados na sociedade acerca da prisão.

Ao incluir-se em “a gente”, S₇ identifica-se com os outros sujeitos isolados, o que lhe permite, por meio desse dêitico, representar-se no plano simbólico “como se” (ORLANDI, 2003, p. 244) estivesse autorizado para representá-los, ou seja, representar o grupo social em que se inclui (os outros que estão isolados), e que corresponde aos “marcados”.

Diante de questões sobre identidade e representação, Woodward (2000, p. 17) aponta-nos que estão incluídos, nas práticas de significação, a representação e também os sistemas simbólicos, os quais produzem significados e, desse modo, posicionamos-nos como sujeito. É por meio do significado, isto é, das posições de sujeito produzidas pela representação que o sujeito dá sentido àquilo que ele é e à sua experiência em determinadas condições de produção do discurso.

Considerações finais

A forma de representação das adolescentes é realizada por meio da relação simbólica de incorporação de vozes, que estabelece a voz da adolescente *como se* fosse a voz dos segregados, dos excluídos (da família, da sociedade), pois inclui outras adolescentes em conflito com a lei em seu dizer, representando a si e ao outro (as adolescentes) como “marginalizadas”. Assim, elas se representam e se identificam como excluídas, pois há sempre uma memória em relação ao discurso dos excluídos.

Verificamos desajustes familiares e a privação de liberdade como causa de acontecimento marcante, com a presença das formações discursivas familiar e pesarosa. As adolescentes sentem-se marcadas pela sociedade pelo fato de terem ido para a

instituição, e preocupam-se com a saída, com a sociedade. As adolescentes “lutam” contra a imagem de “marginais” que lhes foi imposta e que está marcada no/pelo lugar de onde enunciam.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 8. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

INDURSKY, F. A fragmentação do sujeito em análise do discurso. In: INDURSKY, F; CAMPOS, M. do C. (orgs.) *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000a, p. 70 – 81.

_____; CAMPOS, M. do C. (orgs) *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000b, p. 11 – 15.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. de Freda Indursky. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2001.

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4.ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: UNICAMP, 1988.

SILVA, T.T. (org.) A produção social da identidade e da diferença. In. SILVA, T. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73 – 101.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, T. T. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 07 –72.

A expressão “é + adjetivo” em função modalizadora

Aparecida Feola Sella¹, Alcione Tereza Corbari²

¹ Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade – Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Rua Universitária, 2069, 3º piso, sala 82, CEP 85.819-110 – Cascavel - PR
afsella1@yahoo.com.br

² Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade – Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
alcione_corbari@hotmail.com

Abstract: *The aim of this article is to present an investigation, still partial, about the modalization structure “(é)is + adjective” in some texts published on the on-line periodical Observatório da Imprensa. The excerpts at phrasal level selected for this article represent only part of the corpus collected for our research and here they are not analyzed to the exhaustion. At this moment, we are worried more with tracing the way covered since the studies developed by some researchers related in the Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Unioeste/Cascavel until the current moment of our research than to present its partial results.*

Keywords: “é (is) + adjective”; opinative; linguistic modalization.

Resumo: *Pretende-se, com este trabalho, apresentar uma investigação, ainda parcial, sobre a estrutura modalizadora “é + adjetivo” em alguns textos veiculados pelo jornal Observatório de Imprensa (on-line). Os recortes selecionados para esse artigo representam apenas parte do corpus coletado para a pesquisa e não são aqui analisados de forma exaustiva. Nos preocupamos, neste momento, mais com traçar o caminho percorrido desde os estudos desenvolvidos por alguns pesquisadores inscritos no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Unioeste/Cascavel até o momento atual de nossa pesquisa do que apresentar seus resultados parciais.*

Palavras-chave: “é + adjetivo”; opinativo; modalização lingüística.

0 Introdução

Neste trabalho, repassamos uma sondagem ainda inicial sobre as formas de atuação da expressão “é+adjetivo” em textos de teor opinativo veiculados pela mídia. A nossa pesquisa direciona-se basicamente para a análise de textos presentes no jornal *Observatório da Imprensa*, que apresenta textos de debate e crítica relacionados a conteúdos que vêm sendo expostos na mídia, bem como às atitudes de profissionais do campo jornalístico ou de certos grupos de veículos de comunicação.

Percebeu-se que, em textos que propiciam a apresentação do produtor do texto como seu responsável, a expressão em tela ocorria de forma mais representativa, o que sugeriu tratar-se de uma característica de texto escrito de teor opinativo. Neste momento, porém, não nos ateremos a essa questão, mas focaremos algumas reflexões que estão sendo desenvolvidas no interior da Linha de Pesquisa Funcionamento dos Mecanismos

Linguísticos, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Unioeste-Cascavel.

Este estudo parte da hipótese de que o par “é + adjetivo” representa uma estrutura modalizadora à qual o produtor¹ do texto recorre para marcar sua intervenção avaliativa com relação ao conteúdo da mensagem. Observa-se que o uso desse recurso linguístico é recorrente em textos em que predominam esforços para que ocorra a adesão do interlocutor/leitor, como é previsto em artigos de opinião, nos quais o produtor do texto tenta apresentar sua tese, e, para tanto, recorre a estratégias que lhe garantam marcar posição e sustentar as suas idéias.

Para verificar a pertinência dessas hipóteses, para este trabalho, foram selecionados os artigos de opinião *Responsabilidades de mídia: credibilidade e a autonomia do jornalismo*, de autoria de Venício A. de Lima; *José Dirceu: a bola da vez*, de autoria de Cristiana Oliveira Castro e *Oi & leitores: Equívocos de opinião e a lógica de granito*, de autoria de Pedro Eduardo Portilho de Nader, dos quais foram extraídos três recortes textuais para o estudo aqui proposto.

Ressalta-se que a análise limita-se a recortes de nível frasal em que aparece a estrutura “é + adjetivo” em função modalizadora, direcionamento que destoa de propostas que embasaram parte da pesquisa, haja vista o *corpus* de análise ter a dimensão do parágrafo. Nesse sentido, a noção de modalização linguística adotada neste trabalho respalda-se nos trabalhos de Sella (2000), Sella (2004), Sella e Roman (2004), Busse (2004) e Vicenti (2007), mas como o enfoque é no âmbito de significação interna à expressão em questão, algumas adaptações foram necessárias, principalmente embasadas nas propostas de Castilho & Castilho (1992).

1 A modalização linguística

Embora não seja entendida de forma unânime entre os pesquisadores, a modalização linguística tem sido descrita, de maneira geral, como uma estratégia que marca o posicionamento do enunciador frente à construção do enunciado e sua intervenção avaliativa no conteúdo da mensagem.

Para Koch (2002), são modalizadores todos os elementos linguísticos que estão ligados ao evento de produção do enunciado e que funcionam como “indicadores de intenções, sentimentos e atitudes do locutor com relação ao seu discurso” (KOCH, 2002, p.136). Tais elementos

(...) caracterizam os tipos de atos de fala que deseja desempenhar, revelam o maior ou menor grau de engajamento do falante com relação ao conteúdo proposicional veiculado, apontam as conclusões para as quais os diversos enunciados podem servir de argumento, selecionam os encadeamentos capazes de continuá-los, dão vida, enfim, aos diversos personagens cujas vozes se fazem ouvir no interior de cada discurso (KOCH, 2002, p. 136).

Com base nos estudos de Parret (1988), Koch (2002) estuda a modalidade sob o ponto de vista da pragmática linguística, descrevendo-a como parte da atividade ilocucionária, uma vez que revela a atitude do falante perante o enunciado que produz.

Nessa mesma perspectiva, Castilho e Castilho (1992, p.200), entendem que “todos os modalizadores sempre verbalizam a atitude do falante com respeito à proposição”.

Neves (1996) retoma os estudos de alguns pesquisadores para definir o conceito de modalização e cita algumas definições dadas por eles, que podem ser assim resumidas: o modo pelo qual o significado de uma frase é qualificado de forma a refletir o julgamento do falante sobre a probabilidade de ser verdadeira a proposição por ela expressa; operação de assunção, pelo enunciador, do conteúdo proposicional de seu enunciado em relação a um evento ou a uma certa relação intersubjetiva; relação que se estabelece entre o sujeito da enunciação e seu enunciado; expressão de possibilidade e de necessidade, de atitudes proposicionais e de atitudes do falante perante um estado-de-coisa.

No âmbito dos estudos lingüísticos, a modalização é tradicionalmente descrita como *epistêmica* e *deôntica*. Koch (2002) apresenta a modalização *epistêmica* como aquela que se refere ao eixo da crença, reportando-se ao conhecimento que o falante tem de um estado de coisa. Castilho e Castilho (1992) citam que, quando recorremos ao recurso da modalização epistêmica, expressamos uma avaliação sobre o valor de verdade e as condições de verdade da proposição. Essa relação pode ser ilustrada com os seguintes exemplos, apresentados por Koch (1997, p. 48):

- (a) *É certo* que a guerra vai terminar.
- (b) *É provável* que a guerra termine.
- (c) *É possível* que a guerra termine.

Para Neves (1996), a avaliação epistêmica situa-se em algum ponto do *continuum* que, a partir de um limite preciso, onde está o (absolutamente) certo, estende-se pelos limites e indefinidos graus do possível. Segundo a autora, para relativizar os diversos pontos desse espaço, o falante encontra na língua uma série de expressões, que poderão ser usadas conforme a intenção comunicativa. Nos exemplos acima, as expressões *é certo*, *é provável* e *é possível* podem ser tomadas como ilustração de três pontos diferentes desse *continuum*.

Castilho e Castilho (1992, p. 206), para quem a modalização epistêmica expressa “uma avaliação sobre o valor de verdade e as condições de verdade da proposição”, apontam três subconjuntos da modalização epistêmica que, de certa maneira, refletem diferentes pontos do *continuum* citados por Neves (1996): os *asseverativos*, os *quase-asseverativos* e os *delimitadores*. Os *asseverativos* indicam que o falante considera verdadeiro o que se apresenta no conteúdo proposicional, o qual é afirmado ou negado de maneira a não dar margem a dúvidas (*Eu sei [com certeza] que P*). Os *quase-asseverativos* indicam que o falante considera o conteúdo expresso como quase certo, próximo à verdade, como uma hipótese que depende de confirmação, e, por isso mesmo, ele se exime da responsabilidade sobre a verdade ou falsidade da proposição (*Eu acho, Eu suponho, É provável que P*). Os *delimitadores* “acercam” a proposição, estabelecendo os limites dentro dos quais se deve encarar o conteúdo proposicional (*Digamos que do ponto de vista X, Y*). Embora os autores atenham-se na descrição da modalização veiculada por advérbios, a proposta por eles apresentada pode ser extensiva à análise de outros elementos modalizadores, como a apresentada neste trabalho.

A modalização *deôntica* pertence ao eixo da conduta, situa-se no domínio do dever (obrigação e permissão) e liga-se à volição e à ordem. Conforme Neves (1996), ela está, portanto, condicionada por traços lexicais específicos ligados ao enunciador ([+controle]) e, por outro lado, implica que, para se chegar à execução, o enunciatário aceite o valor de verdade do enunciado. Para ilustrar as observações de Neves (1996), tomamos os exemplos abaixo, julgados elucidativos, presentes em Koch (1997, p. 48):

(d) *É necessário* que a guerra termine.

(e) *É obrigatório* o uso de crachás.

Para Castilho e Castilho (1992), os modalizadores deônticos indicam que o falante considera o conteúdo proposicional como um estado-de-coisa que deve, precisa ocorrer obrigatoriamente (*Tem que P*), e se atualizam por meio de advérbios como *obrigatoriamente* e *necessariamente*. Conforme esses autores, a modalidade deôntica está mais presente na interação espontânea², quando o falante deseja atuar fortemente sobre o interlocutor.

Diante da exposição acima, é possível perceber que o processo de modalização centra-se praticamente na posição que o produtor assume diante do conteúdo proposicional, o qual tende a manifestar-se sintaticamente na posição de sujeito. Ou no direcionamento deôntico ou no epistêmico, considerando-se nuances possíveis, trata-se de uma estratégia acionada para que se possa obter o êxito esperado diante da temática tratada no interior do texto. Pelo menos é o que se percebe nesse estágio da pesquisa, porém ainda são necessárias confirmações mediante a análise de uma quantidade significativa de textos.

2 “É + adjetivo”: de predicado nominal a estrutura modalizadora

Os estudos envolvendo a estrutura “é + adjetivo” desenvolvidos por Sella (2000, 2004) e Sella e Roman (2004) apontam para estruturas em que o predicado nominal sinaliza uma dada asseveração, feita pelo produtor do texto, o que evidencia uma certa posição assumida, pois demarca um ato de fala pontual que emerge no próprio momento da produção do enunciado.

Para as pesquisadoras, em estruturas com predicado nominal em ordem canônica (sujeito + verbo de ligação + predicativo), a atitude do produtor sinaliza uma avaliação de teor informativo ou descritivo. Sella e Roman (2004) tomam, inicialmente, o enunciado *O trabalho de camelô é encarado como ganha pão* para explicar que a asseveração demarcada pelo predicado nominal é apresentada como uma informação que define o conteúdo expresso no sujeito e aciona contornos argumentativos que evidenciam ou confirmam o posicionamento do produtor.

Assumindo a perspectiva apresentada por essas autoras, Busse (2004) amplia a análise, observando também os casos em que o par “é + adjetivo” aparece em posição inicial, como no exemplo abaixo:

(f) *Diante de tais fatos, é imprescindível que haja denúncias, não só por parte da mídia ou candidatos oponentes, mas da população em geral, pois só assim, vamos elege**r** bons líderes para nossa nação³.*

Nesse caso, a autora descreve a estrutura *é imprescindível* como *predicado nominal deslocado*, que vem seguido do *Expositivo* (sujeito)⁴. O termo *Expositivo* foi utilizado por Sella (2000) para a análise dos casos semânticos que ocorrem com o verbo “ser”. No exemplo acima, o *Expositivo* compreende a porção *que haja denúncias, não só por parte da mídia ou candidatos oponentes, mas da população em geral*.

A partir de exemplos como esses, Busse (2004) verifica que o deslocamento do predicado nominal para o início do enunciado apresenta-se como um recurso à focalização da afirmação contida no núcleo do próprio predicado e do sujeito. Segundo a autora, ao apontar para a topicalização da informação, o produtor do texto deixa entrever de imediato uma determinada posição assumida.

As contribuições de Sella (2000, 2004), Sella e Roman (2004) e Busse (2004) serviram de base para a pesquisa proposta por Vicenti (2007), que se atém à análise da estrutura “é + adjetivo” apenas quando em posição inicial. Aliando à noção de modalização – já visualizada em Busse (2004) – o princípio sugerido por Halliday (1985) de que a posição sintática indica um tipo específico de organização semântica, Vicenti (2007) passa a denominar a estrutura de *predicado nominal em posição temática*.

Para Halliday (1985), o elemento em posição inicial sinaliza o tema daquilo que se vai comunicar e é o responsável por direcionar o conteúdo da mensagem, seja ele o sujeito ou não. Com base nessa noção, Vicenti (2007) verifica que a estrutura “é + adjetivo” em posição inicial possui não só estatuto temático, mas também um teor modalizador. Nessa perspectiva, em fragmentos como o apresentado abaixo, o produtor do texto tende a expor seu ponto de vista ou julgamento ao colocá-lo em posição inicial no momento em que produz a mensagem:

(g) *É interessante observar a disparidade de opiniões que este assunto gera nas pessoas*⁵.

Com essa estratégia, segundo a autora, o falante orienta o conteúdo da mensagem para que o interlocutor, antecipadamente, tome conhecimento de sua opinião pessoal, o que demonstra a pretensão de que um certo grau de engajamento com relação ao conteúdo da mensagem seja reconhecido.

Na pesquisa em desenvolvimento aqui retratada, esse entendimento é parcialmente incorporado. A exemplo de Vicenti (2007), entende-se que a estrutura “é + adjetivo” carrega a função modalizadora. No entanto, as análises feitas acerca dessa estrutura levaram ao abandono da noção de predicado nominal – tanto a apresentada por Vicenti (2007) – *em posição temática* – quanto a apresentada por Busse (2004) – *deslocado*. Essa mudança deu-se em razão da observação de que a estrutura “é + adjetivo” em posição inicial – como a expressão *é interessante*, do exemplo (g) – apresenta um estatuto modalizador, o que toma um perfil um tanto distante da organização sintática *sujeito + predicado*.

Essa análise encontra respaldo em autores que tratam da modalização lingüística. Koch (2002), por exemplo, aponta, dentre as formas possíveis de lexicalização da modalização lingüística, os *predicados cristalizados*, como *é certo*, *é preciso*, *é necessário* e *é provável*. Da mesma forma, Neves (1996) faz menção a esse tipo de estrutura modalizadora, descrevendo-a como *adjetivo em posição predicativa*. Castilho

e Castilho (1992) também citam como indicadores de modalização os adjetivos, sós ou em expressões como *é possível, é claro e é desejável*.

Encontramos respaldo para o entendimento de que o par “é + adjetivo” é uma estrutura modalizadora também na proposta de Dascal (1986). O autor entende que a enunciação de qualquer frase transmite ao seu ouvinte uma “significação” que vai além do que é geralmente descrito como “significado” da frase (este, geralmente confinado ao conteúdo proposicional)⁶.

Para o autor, a significação de uma enunciação, apesar de incluir uma série de fatores que são, de uma certa maneira, indeterminados, é razoavelmente bem estruturada, à maneira de uma cebola. Os diversos fatores mencionados constituem as “camadas” da significação, que se dão, basicamente, em três planos:

As mais internas são as que estão relacionadas com o “conteúdo proposicional” e são normalmente explicadas pela semântica, enquanto as mais externas (i.e. as relacionadas às implicações conversacionais) têm sido tradicionalmente associadas à pragmática. Naturalmente, tem havido muitas discussões sobre as camadas intermediárias (i.e. força ilocucionárias) e até o momento não há consenso se elas pertencem à semântica ou à pragmática (DASCAL, 1986, p. 200).

Numa adaptação dessa teoria, Castilho e Castilho (1992) descrevem o nível intermediário como sendo a camada modal. Nesse sentido, as duas primeiras camadas (proposicional e modal) correspondem à dicotomia *dictum-modus* apresentada pela gramática tradicional: de um lado, tem-se a proposição, o conteúdo do pensamento (*dictum*) e, de outro, a atitude que o sujeito toma em relação a esse conteúdo (*modus*).

Conforme os autores, a seleção de um tema e a formulação de uma declaração a partir desse tema se restringe à camada proposicional. Já na camada modal, as significações decorrem das avaliações que o emissor realiza a propósito do que ele fez constar na camada proposicional. Ele pode considerar a proposição como um conhecimento ou uma crença, como um “dever” ou uma permissão, diante dos quais ele manifestará as suas emoções e expectativas.

Nessas duas primeiras camadas (proposicional e modal), as significações estão depositadas nas formas lingüísticas lexicais, gramaticais e suprasegmentais. Na camada pragmática, as significações são produzidas no espaço do discurso, compreendendo as inferências e as pressuposições com que os usuários da língua preenchem o ato comunicativo, as relações de simetria e assimetria entre emissor e receptor e seus efeitos na codificação/decodificação da mensagem etc. (cf. CASTILHO; CASTILHO, 1992).

Adotando a metáfora proposta por Dascal (1986), os autores explicam que essas três camadas sugerem uma hierarquia, em que as significações proposicionais ficam no centro, logo “envelopadas” pelas modalizações, e tudo isso ganha um novo sabor com as contextualizações providenciadas pela pragmática, “essa soberba cozinheira” (CASTILHO; CASTILHO, 1992, p. 214).

A partir dessa perspectiva, entende-se que o par “é + adjetivo” está situado na segunda camada, não fazendo parte do conteúdo proposicional. Nesse sentido, no fragmento citado acima – *É interessante observar a disparidade de opiniões que este assunto gera nas pessoas* –, o conteúdo proposicional se limita à porção textual *observar a disparidade de opiniões que este assunto gera nas pessoas*, sendo a

expressão *é interessante* responsável por verbalizar uma determinada atitude e intenções do falante com respeito ao conteúdo expresso no texto e, conseqüentemente, revela seu grau de engajamento com o conteúdo proposicional.

3 Análise de recortes em que estão presentes expressões com “é+adjetivo”

Para este trabalho, selecionamos os seguintes recortes, em que o uso do par “é + adjetivo” constitui-se em uma expressão modalizadora que é usada pelo produtor do texto para demarcar sua avaliação sobre o conteúdo proposicional:

- (1) *É falso, portanto, acreditar que o jornalismo, sobretudo o jornalismo político, possa ser julgado somente por critérios técnicos internos à profissão.*⁷
- (2) *Como o mundo gira, é natural que o primeiro volte a ocupar esse lugar mais cedo ou mais tarde.*⁸
- (3) *Rusdhie assinala que nunca foi muçulmano, mas, pelo contrário, sempre viveu uma vida de homem laico, pluralista e eclético; portanto é incongruente tratá-lo como apóstata.*⁹

Nesses fragmentos, percebe-se que o produtor do texto recorre às expressões modalizadoras *é falso*, *é natural* e *é incongruente* para expor o seu julgamento com relação ao conteúdo proposicional. Essas avaliações são apresentadas pelo produtor do texto como “certas”.

Partindo da perspectiva, apresentada por Neves (1996), de que a modalidade epistêmica apresenta um *continuum* em que variam os graus de certeza, pode-se dizer que a modalização retratada nestes fragmentos situa-se no ponto do “absolutamente certo”, de acordo com a interpretação que o produtor do texto quer deixar expressa.

Ou, empregando os subconjuntos estabelecidos por Castilho e Castilho (1992) para a modalização epistêmica (*asseverativos*, *quase-asseverativos* e *delimitadores*), os exemplos alocados acima pertencem ao grupo dos *asseverativos*, pois o produtor do texto considera o que se apresenta no conteúdo proposicional como verdadeiro, não dando margem à dúvida.

Nesses casos, o recurso à estratégia modalizadora faz com que o produtor do texto assumira compromisso com relação à verdade ou falsidade do conteúdo proposicional, o que revela um alto grau de engajamento com relação a esse conteúdo.

A hipótese de que, em casos como os retratados nos fragmentos (1), (2) e (3), ocorra a tentativa de chamar a atenção para a avaliação que se faz do que vem expresso no conteúdo proposicional pode ser ancorada pela análise dos encadeamentos propostos pelo produtor do texto – seja na própria frase ou no co-texto –, que se dão no sentido de justificar/ancorar a modalização expressa pelo par “é + adjetivo”.

O fragmento (1), por exemplo, é encadeado com os seguintes enunciados: *As notícias são construções simbólicas e a autonomia do jornalismo sempre será relativa. O jornalista nunca será absolutamente neutro ou isento o que, todavia, não o exime de buscar a exatidão factual.* Essas porções textuais seguem-se para que a opinião traçada possa ser, de certa forma, validada. São considerações que o produtor do texto utiliza para sustentar a avaliação que faz por meio da expressão “é falso”. Além disso, o uso do

portanto deixa entrever que o que se disse antes sustenta essa análise, o que pode ser confirmado recorrendo-se ao texto.

Com relação ao fragmento (2), não se verifica, no texto, um encadeamento a partir desse enunciado, o que pode ser explicado pelo fato de ele ser não ser central no parágrafo, mas subsidiário, uma espécie de frase parentética. Ou seja, trata-se de uma consideração à parte feita pelo produtor do texto, que não é essencial para a argumentação instaurada. Porém, observa-se que a expressão *Como o mundo gira*, que faz parte do fragmento, é usada como uma justificativa para a avaliação feita por meio da estrutura modalizadora *é natural*.

Também no exemplo (3) observa-se o esforço do produtor do texto no sentido de justificar a avaliação que lança com a expressão modalizadora *é incongruente*. Para tanto, recorre a uma voz autorizada e, a partir disso, propõe uma conclusão, introduzida por *portanto*. Em outras palavras, o produtor do texto procura ancorar a avaliação expressa por meio da estrutura modalizadora para que ela não seja refutada pelo interlocutor.

Essas análises sugerem que o uso do par “é + adjetivo” revela-se uma estratégia modalizadora usada pelo produtor do texto para demarcar sua opinião. Ao apresentar sua avaliação como certa, o produtor do texto parece tentar fazer com que o leitor aceite a orientação argumentativa apresentada e, conseqüentemente, alinhe-se à posição defendida. Os exemplos comentados servem de ilustração, já que retratam estruturas recorrentes no texto em análise. E, nesse sentido, são aqui tomados como uma espécie de molde, cuja aplicação enquadra-se em nuances diferentes, dependendo, pelo que percebemos até agora, do conteúdo proposicional presente na figura sintática do sujeito, embora não exclusivamente (dizemos isso devido ao fato de que os encadeamentos seguintes à estrutura “sujeito + predicado nominal” – para usar uma terminologia de Sella (2004) – podem melhor situar a força ilocutória da modalização).

4 Algumas considerações

A análise dos fragmentos apresentada acima constitui uma descrição parcial da pesquisa em andamento, uma vez que não se procedeu ao estudo exaustivo de recortes de textos de opinião constantes no *Jornal Observatório da Imprensa*, conforme proposta da pesquisa em andamento.

Este estudo parte da hipótese de que o par “é + adjetivo” representa uma estrutura modalizadora à qual o produtor¹⁰ do texto recorre para marcar sua intervenção avaliativa com relação ao conteúdo da mensagem, dando ao texto um valor de verdade associada ao seu saber.

A hipótese apresentada, associada à observação da recorrência da estrutura modalizadora “é + adjetivo” em textos em que predomina o teor opinativo, sugere que ela seja característica (embora não exclusiva) desse tipo de texto. Percebe-se que o produtor do texto tenta garantir a adesão do leitor à tese apresentada e, para tanto, recorre a estratégias que lhe garantam marcar posição e sustentar suas idéias, como é o caso da estrutura modalizadora sob investigação.

A pesquisa aqui parcialmente descrita parte do princípio, apontado por Koch (1997), de que interessa ao estudo propriamente lingüístico as formas de organização da linguagem para a realização de fins sociais, uma vez que as condições de enunciação

referendam a compreensão da língua como “atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza, evidentemente, com base nos elementos lingüísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização” (KOCH, 2002, p.17).

Notas

¹ Embora alguns autores consultados – como Castilho e Castilho (1992), Koch (2002) e Neves (1996) – prefiram usar o termo “falante”, neste trabalho, optamos pela expressão “produtor do texto” por abranger também o produtor de texto escrito.

² Vale lembrar o *corpus* de análise de Castilho e Castilho (1992), como também de Neves (1996), é constituído por textos orais.

³ Fragmento analisado por Busse (2004, p. 38), retirado de texto produzido por candidato ao Vestibular Especial/2002 da Unioeste.

⁴ Sella (2000) propõe o *Expositivo* como uma espécie de caso semântico realizado com estruturas formadas com verbo de ligação. Para a autora, seria um caso que se apresenta sintaticamente como sujeito na condição, uma vez que retrata o conteúdo sobre o qual o predicado nominal exerce condições de determinação, e essas atreladas a um outro caso semântico denominado Opinativo, realizado como predicativo (o que pode ser verificado no enunciado A reunião foi pouco tranqüila).

⁵ Fragmento analisado por Vicenti (2007), produzido por candidato ao vestibular da Unioeste em 2004.

⁶ Para o autor, a significação da frase inclui muitos outros fatores, além desse mesmo conteúdo proposicional: “o motivo da enunciação falante [...], a força ilocucionária do enunciado, o grau de envolvimento do falante ao que ele disse [...], as mensagens indiretas tais como as ‘implicações conversacionais’ – que o enunciado pode, ou não (intencionalmente) transmitir, as informações não-intencionais sobre o falante e suas crenças que possam ser inferidas a partir do enunciado, etc.” (DASCAL, 1986, p. 200).

⁷ Recorte retirado do texto *Responsabilidades de mídia: credibilidade e a autonomia do jornalismo*, de autoria de Venício A. de Lima, publicado na edição n. 408, em 21/11/2006. Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br>.

⁸ Recorte retirado do texto *José Dirceu: a bola da vez*, de autoria de Cristiana Oliveira Castro, publicado na edição n. 410, em 05/12/2006. Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br>.

⁹ Recorte retirado do texto *Oi & leitores: Equívocos de opinião e a lógica de granito*, de autoria de Pedro Eduardo Portilho de Nader, publicado na edição n. 409, em 28/11/2006. Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br>.

¹⁰ Embora alguns autores consultados – como Castilho e Castilho (1992), Koch (2002) e Neves (1996) – prefiram usar o termo “falante”, neste trabalho, optamos pela expressão “produtor do texto” por abranger também o produtor de texto escrito.

Referências Bibliográficas

BUSSE, S. *Uma tentativa de descrição das macroestruturas sintático-semânticas geradas pelo predicado nominal em porções textuais retiradas de redações produzidas pelos candidatos ao vestibular especial/2002 da UNIOESTE*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2004.

- CASTILHO, A. T.; CASTILHO, C. Advérbios modalizadores. In: ILARI, R (org.) *Gramática do português falado*. Vol II: Níveis de Análise Lingüística. Campinas: Ed. Unicamp/Fapesp, 1992.
- DASCAL, Marcelo. A relevância do mal-entendido. [Trad. de MORAES, Maria da Glória]. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas: IEL, n.11, p.199-217, jul./dez. 1986.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. *Introduction to Functional Grammar*. Oxford: 1985.
- KOCH, I. V. *Argumentação e linguagem*. 8.ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. *A inter-ação pela linguagem*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- NEVES, M. H. M. A modalidade. In: KOCH, I. G. V. (org.). *Gramática do português falado*. Vol VI: Desenvolvimentos. Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP, 1996.
- OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA, ano 11, nos. 406, 407, 408, 409, 410, nov./dez. 2006. Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br>. Acesso em: 14 fev. 2007.
- PARRET, H. *Enunciação e pragmática*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- SELLA, A.F. *Descrição da frase em Língua Portuguesa com base nos pressupostos da Teoria das Valências*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista, 2000.
- _____. A argumentatividade que emerge do predicado nominal. *XXXIII Revista de Estudos Lingüísticos do GEL* (Trabalhos apresentados no 51º Seminário do Gel 2003). UNITAU-Taubaté, 2004, p.158-162.
- _____; ROMAN, E.C. Analisando o Aposto e o Predicado Nominal. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 26, p. 185-198, dez. 2004.
- VICENTI, F.P. *Predicado nominal em posição temática: papéis modalizadores*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2007.

O FENÔMENO ANAFÓRICO E A IDENTIDADE DE REFERÊNCIA

Eva de Mercedes Martins Gomes¹

¹ Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Estudos de Linguagens – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
Caixa Postal 549 – 79070-900 - Campo Grande – MS - Brasil

mercedes_0908@hotmail.com

Abstract. *Using the descriptive-interpretative method of qualitative nature, this article proposes a reflection on the phenomenon of the anaphora's references co-referring of the non co-referring in the textual progression, tends in view the sense construction. Tends as base Rodolfo Ilari's article – Anáfora e correferência: por que as duas noções não se identificam? - This work plans to distinguish defined descriptions co-referring anaphora of the non-corefering. The study is part of the project of dissertation (in process) of the Program of Pos graduation in Estudos de Linguagens/UFMS.*

Keywords. *Textual progression; anaphora; coreference.*

Resumo. *Utilizando o método descritivo-interpretativo de natureza qualitativa, este artigo propõe uma reflexão sobre o fenômeno das referências anafóricas correferenciais ou não na progressão textual, tendo em vista a construção de sentido. Tendo como base o artigo de Rodolfo Ilari - Anáfora e correferência: por que as duas noções não se identificam?- este trabalho pretende distinguir descrições definidas anafóricas correferentes das não-correferentes. O estudo é parte do projeto de dissertação (em andamento) do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.*

Palavras-chave. *Progressão textual; anáfora; correferência.*

1 Introdução

A década de 1960 consagrou-se como um período de intensas transformações nos estudos lingüísticos, sendo considerada a década do surgimento da Análise do Discurso na França, fazendo emergir algumas propostas teóricas, independentes umas das outras, eclodindo no que hoje se conhece por Lingüística Textual (KOCH, 1997).

Salienta-se, porém, que, somente a partir da década de 1980, a Lingüística Textual passou a estudar o texto dentro de seu contexto de produção. Noções como textualidade, coesão e coerência textuais tornam-se, então, figuras recorrentes nas agendas de autores, como: Halliday, Hasan, Beaugrande, Dressler, Teun Van Dijk, Charolles, Koch e Travaglia.

Na verdade, a redefinição do texto e dos objetivos da Lingüística Textual coaduna-se com as outras abordagens pós-estruturalistas da linguagem, na medida em

que todas negariam, de alguma forma, a visão de língua enquanto um código homogêneo

Koch (2003) acredita que essa noção de código é sobrepujada pela noção de língua como 'lugar de interação', levando-se em consideração a Linguística Textual, o que permite entender que o sujeito constrói sentidos por meio da língua, valendo-se, para isso, não só de formas linguísticas, mas da situação de interação imediata, do seu entorno sócio-político-cultural e de conhecimentos arquivados em sua memória. Marcuschi (2003), por sua vez, comenta que o sentido situa-se quando marcado por atividades de negociação entre os interlocutores e por processos referenciais de progressão textual, ou seja, recursos formais de coesão.

Entende-se por recursos formais de coesão todas aquelas partículas e expressões que obrigam o leitor a recuperar em outra parte do texto alguns elementos que o auxiliam a compreendê-lo, mediante referências explícitas ou implícitas e mediante substitutos. Incluem-se nesse grupo as anáforas, catáforas, dêiticos, elipses e os substitutos léxicos (KOCH; MARCUSCHI, 1998; 2002). Koch e Elias (2006) postulam que uma oração onde aparece um desses elementos não expressa em si mesma toda a informação que se requer para transmitir o sentido. Para as autoras, é preciso referir-se a outras partes do texto (co-texto) para identificar a informação que falta e, uma vez obtida, suprir ou atualizar a informação realmente expressa.

Koch (1999) refere que, inicialmente, autores como Harweg e Isenberg desenvolveram as chamadas análises transfrásticas, que procuravam explicar fenômenos compreensíveis no interior do texto, como: a correferenciação, a pronominalização, a seleção de artigos, a concordância entre os tempos verbais etc. Não se consideravam, até então, os elementos de referenciação contidos no texto para o entendimento da linguagem, ou seja, o contexto era apenas sinônimo de entorno verbal.

Entre os fenômenos que excedem as fronteiras oracionais, a anáfora constitui um dos mecanismos mais importantes de coesão entre enunciados no interior do discurso. A anáfora, como se sabe, remete a um segmento textual anterior, estabelecendo relações de identidade semântica entre unidades textuais descontínuas. Considera-se, então, que o estudo da anáfora é um campo em plena renovação teórica e metodológica que apresenta perspectivas diversas (KOCH, 2001; ILARI, 2001; 2002).

2 Objetivos/metodologia

Utilizando o método descritivo-interpretativo de natureza qualitativa, este artigo propõe-se a refletir sobre o fenômeno das referências anafóricas correferenciais ou não na progressão textual, tendo em vista a construção de sentido no texto. Toma a referenciação como seu objeto de estudo e, mais precisamente, o papel das anáforas na construção do objeto do discurso, ou seja, na progressão textual. Tendo como base o artigo de Rodolfo Ilari - *Anáfora e correferência: por que as duas noções não se identificam?*- este estudo pretende, também, distinguir descrições definidas anafóricas correferentes das não-correferentes.

3.3.1 Anáfora

De acordo com as definições mais tradicionais, entende-se a anáfora como um fenômeno discursivo de dependência interpretativa entre dois segmentos textuais de dimensões variáveis (HAAG e OTHERO, 2003).

As marcas lingüísticas que compreenderiam esse conjunto de unidades suscetíveis de ativar no discurso um processo de interpretação anafórica são diversas do ponto de vista morfológico: pronomes pessoais e demonstrativos, sintagmas nominais definidos, sintagmas nominais demonstrativos, advérbios, tempos verbais etc. Koch (2004a) considera que o estudo dessas unidades se situa no âmbito da gramática da frase e da lingüística do texto (gramaticalidade e coerência textual).

Assim, nos enunciados que contêm uma dessas unidades referenciais anafóricas, a marca aparece depois do segmento que permite a interpretação da anáfora. Alguns autores, entretanto, põem em dúvida os dois pilares em que se apóia tal definição das relações anafóricas: a noção de antecedente e a concepção dos fenômenos anafóricos como processos que consistem simplesmente em retomar uma informação anterior.

Apothéloz (2003) argumenta que afirmar que uma expressão anafórica remete a um antecedente não é totalmente correto, já que, em muitos casos, o dito antecedente não é um elemento indispensável para a interpretação. Em outras ocasiões, a identificação de um antecedente não basta para apreender a relação estabelecida pela marca anafórica: no processo interpretativo intervêm outros tipos de conhecimentos extralingüísticos e mecanismos inferenciais.

Tudo isso nos leva a entender que a interpretação das marcas anafóricas requer muito mais que a recuperação de um antecedente atualizado no discurso prévio por se tratar de um processo no qual se põe em jogo inferências e pressuposições. A decodificação da referência anafórica implica, portanto, a mobilização de conhecimentos implícitos obtidos a partir das instruções do texto e daquelas que o co-enunciador pode inferir graças à sua bagagem enciclopédica e cultural (SILVA, 2006; KOCH e MARCUSCHI, 2002).

É conveniente lembrar, também, que a anáfora é considerada um elemento lingüístico que permite discutir a referenciação na construção do texto, estabelecendo uma ligação com algum tipo de informação que se encontra na memória e que é reconstruído de maneira significativa para o sujeito quando este escreve ou reescreve um texto.

A anáfora se constitui, então, num fenômeno textual de referenciação e correferenciação, de ativação e reativação de referentes ao longo do texto, definida tradicionalmente como toda retomada de um elemento anterior em um texto. Para Rocha (2000) e Zamponi (2003), anáfora é o nome dado a uma relação ou processo no qual um termo anafórico, em uma instância de discurso, vincula-se a um elemento identificável (antecedente) para que a interpretação semântica seja realizada com êxito.

O termo anafórico pode, assim, retomar seu antecedente em um processo de correferenciação:

(1) *O Pantanal* abriga flora e fauna exuberantes. *Ele* atrai muitos turistas.

Observa-se que, no exemplo (1), o termo anafórico *ele* retoma o sintagma nominal (SN) *o Pantanal*, que é seu antecedente no texto. Para Ilari (2002), a anáfora não é apenas um fenômeno (entre outros) que acontece nos textos, mas sim o fenômeno que constitui os textos, garantindo sua coesão. Todo texto seria, nesse sentido, uma espécie de grande “tecido anafórico”.

Koch (2004b, p. 244) pontua que “são formas referenciais anafóricas os grupos nominais com função de remissão a elementos presentes no co-texto ou detectáveis a partir de outros elementos nele presentes”. A autora informa, ainda, que a referência anafórica é um fenômeno habitualmente associado aos pronomes, especialmente pronomes pessoais. Entretanto, o fenômeno também está relacionado aos pronomes

possessivos e demonstrativos, entre outros, como as locuções não-pronominais, tais como as descrições definidas caracterizadas como expressões referenciais compostas por artigo definido (o, a, os, as) e um núcleo-nome, sendo que, por vezes, podem apresentar modificadores. Essas expressões podem ser usadas para introduzir entidades novas no discurso (não-correferentes) ou podem fazer referência a entidades já mencionadas (nesse caso, descrições definidas anafóricas correferentes).

Tudo isso nos leva a entender que a questão da referência tem uma ligação direta com o problema da caracterização do contexto, visto que, sem informações sobre o mundo, não é possível determinar completamente o significado de certas sentenças.

Halliday e Hasan (1976, *apud* KOCH e TRAVAGLIA, 2002) postulam que a relação anafórica clássica dá-se por meio das expressões pronominais, as quais, vazias de significação, são interpretáveis porque se referem a elementos já explicitados no contexto.

Convém lembrar que, por um bom tempo, perdeu-se na literatura a associação da anáfora a três características básicas: retomada de um antecedente; presença de um elemento anaforizante (o que retoma) e, outro, anaforizado (o que é retomado); correferência (o mesmo referente designado no discurso por duas ou mais expressões).

Esses traços relacionam-se à concepção limitada do fenômeno anafórico, ou seja, a relação anafórica emerge quando uma expressão aponta para um referente já designado no co-texto anterior, isto é, na superfície textual até então mostrada. Segundo esse ponto de vista, a anáfora atrela-se à idéia de correferencialidade, supondo uma ligação direta e explícita entre o elemento anafórico e o seu antecedente. Entende-se, contudo, que a anáfora é uma referência a um termo empregado anteriormente no discurso, envolvendo um antecedente e um termo anafórico, que pode ser correferente ou não (MARCUSCHI, 2005; MILNER, 2003).

3.3.2 Correferência

O fenômeno de correferência que ocorre na linguagem natural consiste em duas ou mais expressões de um texto se referirem a uma mesma entidade do discurso. Caso uma entidade seja referenciada pela primeira vez em um texto, a expressão que a descreve é dita nova no discurso. Quando tal entidade é retomada, a expressão que a descreve é dita anafórica, e a expressão anterior é considerada seu antecedente (MARCUSCHI, 1998).

A dificuldade no tratamento de anáforas, quando se tem por objetivo o processamento da linguagem natural, reside na identificação do elemento de correferência nos casos em que múltiplos antecedentes são possíveis para certa referência. Além disso, algumas vezes, as referências anafóricas não se referem a trecho contido no texto (endófora), mas a entidades exteriores ao texto (exófora), tornando complexa a identificação da referência anafórica não-correferente (KOCH, 2001; 2002).

Collovini, Goulart e Vieira (2004) consideram similares os conceitos de correferência e anáfora, embora com pequenas diferenças, visto que, para esses autores, expressões correferentes fazem referência à mesma entidade, enquanto expressões anafóricas podem retomar uma referência anterior, mas também podem ativar um novo referente cuja interpretação é dependente de outras expressões referenciais anteriormente presentes no texto.

Convém ressaltar que as expressões anafóricas podem ser de diferentes tipos, como:

- pronominais: quando o termo anafórico é um pronome.

Ex: O menino leu o livro, mas ele não gostou (do texto).

- definidas: compostas por um substantivo antecedido por um artigo definido.

Ex: Comprei uma blusa. A blusa é de seda.

- demonstrativas: compostas por um substantivo antecedido por um pronome demonstrativo.

Ex: Comprei uma casa.

Essa casa será sempre minha.

Para Vieira *et al* (2000), as descrições são definidas em 4 classes, dependendo da forma em que estão relacionadas com os seus antecedentes:

a) Anafóricas Diretas: as antecidas por uma expressão que possui o mesmo nome-núcleo e refere-se à mesma entidade no discurso. Exemplo: Li um *artigo* sobre anáfora. *Ele* me esclareceu muitas dúvidas.

b) Anafóricas Indiretas: as antecidas por uma expressão que não tem o mesmo nome-núcleo do seu antecedente, mas refere-se à mesma entidade já introduzida no discurso. Assim, o núcleo pode ser um sinônimo do antecedente ou mesmo uma elipse. Por exemplo: O *Correio do Estado* apresentou as listas dos candidatos aprovados no vestibular da UFMS. O *jornal* tentou ouvir o Reitor da entidade.

Koch (2003) considera a anáfora indireta como uma expressão definida anafórica sem referente explícito no co-texto, mas inferível a partir de elementos nele explícitos, que a autora, bem como Marcuschi (2005), denomina “âncoras”. A âncora permite que o referente da anáfora indireta seja ativado por meio da mobilização de conhecimentos dos mais diversos tipos armazenados na memória dos interlocutores.

c) Anafóricas Associativas: estas possuem um antecedente textual não-correferente no qual seu significado está ancorado. Por exemplo: “Eu tenho um *fiat*. *Eles* têm estabilidade”.

Nesse exemplo, há anáfora, e o critério para isso é que nós entendemos "Eles" voltando à sentença anterior, e localizando nela a palavra Fiat. Mas não há correferência. Porque o Fiat que eu tenho é um, e os Fiat que têm estabilidade são muitos e não referenciam a mesma entidade da primeira afirmação. Temos, nesse caso, um procedimento anafórico, ainda que não-correferencial.

Sobre anáfora associativa, Ilari (2002) pontua que ela recoloca uma condição da anáfora que é, de certo modo, a mais geral de todas, e que aponta para o caráter essencialmente pragmático do fenômeno, ou seja, todo locutor constrói sua fala a partir de uma avaliação da capacidade de interpretação do interlocutor, e da maneira como este reage às informações que lhe são passadas pelo texto escrito ou falado. Portanto, uma comunicação eficaz depende de uma boa avaliação recíproca dos interlocutores.

Koch (2004b), entretanto, considera as anáforas associativas um subtipo das anáforas indiretas:

Têm-se anáforas indiretas toda vez que um novo objeto-de-discurso é introduzido, sob o modo do dado, em virtude de algum tipo de relação com elementos presentes no co-texto ou no contexto sociocognitivo, passível de ser estabelecida por associação e/ou inferenciação (p. 253).

d) Novas no discurso (não-anafóricas): são aquelas que introduzem um novo referente no texto e não possuem uma âncora para se apoiarem semanticamente.

Convém ressaltar que as expressões anafóricas diretas e indiretas são expressões correferentes, por se referirem à mesma entidade. Já as expressões anafóricas associativas são não-correferentes, pois, apesar de possuírem uma relação semântica

com termos antecedentes, estes não referenciam a mesma entidade. E as expressões novas no discurso são não-correferentes por não apresentarem antecedentes no discurso.

Pode-se concluir, citando Milner (2003), que a correferência anafórica é estabelecida entre uma expressão de referência (anáfora) e um termo que a antecede no texto (antecedente).

Observe-se a frase:

Maria comprou um gato. *Ela* já tem dois cachorros e um papagaio.

Nessa perspectiva, percebe-se que a essência da anáfora é a identidade referencial entre duas ou mais expressões mencionadas na superfície textual. No exemplo apresentado, o pronome 'ela' possui o mesmo referente que o nome 'Maria', já designado. Diferencia-se do modo de referir das expressões (pronominais ou não) que remetem diretamente a entidades da situação real de comunicação e não possuem nenhuma ligação co-textual.

Conclui-se, portanto, que há relação de anáfora entre duas expressões, quando a interpretação da segunda depende da existência da primeira, a ponto de se poder dizer que uma só é interpretável na medida em que ela retoma, inteira ou parcialmente, a outra (MILNER, 2003; SILVA, 2006).

Ilari (2003, p.14) compartilha dessa noção ampla de anáfora, quando diz:

[...] penso que podemos dizer que a anáfora não é apenas um mecanismo de preservação de referentes, e nem mesmo um mecanismo de preservação de conteúdos. Tem pouco a ver com formas, e tem pouco a ver com mundo; ao contrário, tem muito a ver com o modo como armazenamos o mundo em algum 'buffer cognitivo'.

Todavia, não há necessidade de retomada e correferência para que se dê uma relação anafórica (MARCUSCHI, 1999; ILARI, 2003).

Marcuschi (2000) amplia o conjunto das expressões anafóricas, considerando dois grandes grupos: as anáforas diretas, que estabelecem correferência ou retomadas parciais (processos de reativação de referentes prévios, recuperando-os total ou parcialmente); e as anáforas indiretas, que, por não reativarem referentes, não estão vinculadas nem à noção de correferência, nem à de retomada (constituem processos de introdução de novos referentes). A relação de correferência, portanto, determina apenas o primeiro conjunto de anáforas.

Para o autor, as anáforas indiretas remetem a um referente novo para o discurso, mas tido como conhecido para o interlocutor devido a outra expressão (âncora), já proferida anteriormente, que estabelece com o elemento anafórico uma relação de remissão, ainda que não-correferencial. Em outras palavras, a introdução desse novo referente se manifesta por um elemento formalmente definido, relacionado à outra entidade mencionada antes no co-texto, com a qual não mantém ligações de correferencialidade.

Então, a relação anafórica dá-se por inferência, pois está intimamente ligada ao conhecimento partilhado: ainda que o anafórico remeta a uma fonte explícita do co-texto, somente o conhecimento de mundo compartilhado pelos interlocutores permite o estabelecimento da conexão semântico-pragmática entre os dois elementos, o anaforizante e o anaforizado. Trata-se de uma estratégia de ativação de referentes novos e não de uma reativação de referentes já conhecidos. Entretanto, mesmo efetuando a introdução de um novo referente, a anáfora indireta, assim como a direta, contribui para a continuação da relação referencial global (MARCHUSCH, 2005).

Kleiber (1991, *apud* APOTHÉLOZ, 2003, p.41) também leva em consideração esses casos mais abrangentes do fenômeno anafórico, tratando-os enquanto “instâncias

de relação associativa”. Segundo o autor, quatro características se vinculam à anáfora associativa, as quais não se afastam dos traços apontados aqui como constitutivos do fenômeno da anáfora indireta. Para esse autor, a anáfora associativa: introduz um novo referente no texto; é constituída por meio de uma expressão definida; estabelece relação com outro elemento mencionado anteriormente no texto; estabelece uma relação discursiva e contextual, mas aponta para um saber convencional associado aos elementos constituintes da relação anafórica.

Apothéloz (2003) também aponta concepção semelhante ao afirmar que a anáfora associativa é constituída, em geral, por sintagmas nominais definidos dotados de certa dependência interpretativa em relação a um referente anterior ou posteriormente designado e pela ausência de correferência entre essas duas expressões. Afirma, ainda, (p. 47) que essa concepção mais ampla da anáfora acarreta conseqüências para a noção de antecedente, como:

a) um anafórico não “se refere ao seu antecedente” (a não ser em casos de expressões metalingüísticas ou metadiscursivas); as formas de retomada também são expressões referenciais no sentido mais geral do termo;

b) o antecedente não é um elemento indispensável ao funcionamento das formas de retomada;

c) o antecedente estabelece relação semântica com a forma de retomada dentro do contexto de enunciação;

d) o funcionamento das retomadas anafóricas e das expressões referenciais em geral está intimamente associado à construção dos sentidos do texto.

Marcuschi (2000), Koch (2003) e Apothéloz (2003) pontuam que a anáfora pode ser caracterizada não por ela recuperar um antecedente, mas por depender sempre de pistas fornecidas pelo co-texto, que funcionam como âncoras. Em outras palavras, anáfora é toda expressão que remete a (mas não necessariamente retoma) um elemento-fonte explicitado ou não no co-texto anterior ou posterior (catáfora).

Marcuschi (1998, p. 5) resume claramente a distinção entre ‘referir’, ‘remeter’ e ‘retomar’.

Referir é toda atividade de designação realizável com a língua sem implicar uma relação especular língua-mundo; **remeter** é uma atividade de processamento indicial na co(n)textualidade; e **retomar** é uma atividade de continuidade de um núcleo referencial. Portanto, retomada implica remissão e referenciação; remissão implica referenciação, mas não necessariamente retomada; e referenciação não implica necessariamente remissão nem retomada. (grifos nosso)

De acordo com essa perspectiva ampla de anáfora, é apenas a remissão contextual (e não a retomada ou a correferencialidade) que distingue os elementos anafóricos das outras expressões referenciais. Sua característica fundamental é a presença de uma âncora que permite o encadeamento, por meio do estabelecimento de relações correferenciais, co-significativas ou meramente inferenciais (CONTE, 2003).

Percebe-se, assim, que a correferencialidade não implica a co-significação, como atestam as retomadas pronominais que, embora sejam correferenciais, não são co-significativas (MARCUSCHI, 1998; MARCUSCHI e KOCH, 1998; ILARI, 2002; CAVALCANTE, 2004).

Não podemos esquecer, também, que os elementos anafóricos vão construindo o texto, e as articulações entre vocábulos, entre as orações e entre os parágrafos determinam a referenciação, os contatos e conexões, estabelecendo sentido(s) no todo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A referência anafórica, cuja primeira menção escrita remonta aos gramáticos alexandrinos do século III, a. C., segue sendo, na atualidade, um fenômeno discursivo amplamente explorado pelas investigações que se desenvolvem no campo das Ciências da Linguagem (ROCHA, 2000; MONDADA & DUBOIS, 2003).

É importante frisar que, na busca pela construção de sentidos de um texto, vários fatores são considerados, desde conhecimentos lingüísticos estritos até o conhecimento de mundo do interlocutor. Um fator coesivo que auxilia o interlocutor a compreender o texto consiste justamente no fenômeno da anáfora e da informação nova que são introduzidas no texto pelo locutor.

A anáfora constitui um fenômeno que vai além do estritamente lingüístico para articular na linguagem a rede de conhecimentos e experiências humanas que formam seu suporte. A variedade de fatores lingüísticos e extralingüísticos que põem em jogo um enunciador para construir em um texto uma referência retrospectiva, assim como a riqueza dos processos mentais que possibilitam sua interpretação por parte de um co-enunciador, faz da anáfora um objeto de investigação de grande complexidade.

Assim, pensar na progressão textual nos induz, principalmente, a refletir sobre o papel das anáforas, uma vez que se trata de elementos importantes na manutenção temática. Elas são, também, responsáveis por uma grande carga informativa no interior do discurso, constituindo-se em elementos que inserem locutor e interlocutor numa mesma moldura comunicativa, por ativarem conhecimentos partilhados que confirmam ou frustram as expectativas de ambos. Conseqüentemente, constroem objetos de discurso resultantes de uma negociação entre elementos anaforizantes atrelados ou não à idéia de correferencialidade (MONDADA & DUBOIS, 2003).

Nesse contexto, anáforas são entendidas como expressões que pertencem a categorias diferentes (pronomes, sintagmas definidos, demonstrativos etc.) e com as quais se pode construir uma cadeia anafórica que se reitera mediante um mesmo referente. Sendo assim, este estudo nos mostra que as anáforas funcionam como sinais de continuidade que permitem ao leitor identificar um elemento já mencionado no texto. Por isso, o processamento do discurso é estratégico, pois o autor deixa pistas no texto, orienta sua argumentação, repete, rotula, explica, especifica, e o leitor leva para o texto suas expectativas que podem ou não se confirmar.

Todavia, para que se reconheçam as pistas deixadas no texto, representadas pelos elementos anafóricos, é preciso que ambos (locutor e interlocutor) compartilhem do mesmo contexto sociocognitivo, ou o sentido não se constrói porque os elementos presentes no co(n)texto, responsáveis por essa construção, podem não ser reconhecidos.

Ilari (2002, p. 94) postula que uma expressão anafórica se interpreta estritamente como a recuperação de um referente (antecedente) presente no texto e associado a uma colocação posterior, correferente ou não, pois, para o autor, a “anáfora textual e a correferência são dois fenômenos imbricados, porém distintos”.

Percebe-se, aqui, então, a necessidade de repensar a noção de correferencialidade e distingui-la da de anáfora. O estudo deixou bastante claro que a correferência não se dá no plano lingüístico do texto, mas no processo de referenciação, por meio da correlação entre a linguagem e o mundo. Enquanto a referência trata das

relações entre a linguagem e o mundo extralingüístico, ou seja, aspectos externos ao texto, a anáfora diz respeito às relações semânticas e cognitivas.

Dessa forma, parafraseando Ilari (2002, p. 93), “assimilar anáfora à correferência é um equívoco”. O autor considera que correferência, ou seja, identidade de referência se dá quando duas expressões pinçam, no mundo, o mesmo objeto, ou exatamente os mesmos objetos. Ilari entende que pode haver anáfora entre expressões nominais mesmo quando essas expressões não são referenciais e, reciprocamente, é possível haver correferência entre sintagmas nominais que aparecem em pontos diferentes de um mesmo texto sem que haja anáfora. É bom lembrar que a resolução da correferência anafórica também foi durante décadas uma das áreas de investigação que concentrou mais esforços no processamento da linguagem natural.

Diante do exposto, percebemos que algumas questões relacionadas ao fenômeno da anáfora foram mais esclarecidas, porém merecem ser aprofundadas. Ficou claro, também, que, para compreender a anáfora, recorre-se a conhecimentos lingüísticos, conhecimentos contextuais e conhecimento de mundo.

Sem pretender esgotar o assunto, tentamos, no decorrer do texto, mostrar a importância do papel textual da anáfora, pois, como dito na introdução, trata-se de um aspecto fundamental para a compreensão do texto, sem esquecer que o emprego desse elemento de referenciação implica opções discursivas que agregam efeitos diversos.

Assim, de tudo o que foi visto, conclui-se que os textos progridem graças às muitas estratégias de construção dos objetos de discurso e que essas estratégias só são possíveis porque o locutor e o interlocutor procedem a escolhas passíveis de serem negociadas no ato enunciativo e jogam com as inúmeras possibilidades de organização discursiva do mundo. A língua é constitutivamente instável e é justamente da instabilidade que nasce a possibilidade de se construírem sentidos.

5 REFERÊNCIAS

- APOTHÉLOZ, D. Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual. In: CAVALCANTE, M. M., RODRIGUES, B. B., CIULLA, A. *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- COLLOVINI, Sandra; GOULART, Rodrigo; VIEIRA, Renata. Identificação de Expressões Anafóricas e Não Anafóricas com Base na Estrutura do Sintagma. In: 2.º *Workshop em Tecnologia da Informação e da Linguagem Humana (TIL 2004)*. Salvador, Bahia, 05 e 06 de agosto de 2004.
- CONTE, M. E. Encapsulamento anafórico. In: CAVALCANTE, M. M., RODRIGUES, B. B., CIULLA, A. *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- HAAG, Cassiano Ricardo; OTHERO, Gabriel de Ávilla. O processamento anafórico: um experimento sobre a resolução de ambigüidades em anáforas pronominais. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, volume 4, número 1, jul/dez. 2003.
- ILARI, R. Alguns problemas de anáfora textual. In: ENCONTRO DO CELSUL. *Anais...*, 2.ed. Curitiba: UFPR, 2003.
- _____. Anáfora e correferência: por que as duas noções não se identificam? In *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, 41, Campinas: IEL/Unicamp, 2002.
- _____. *Introdução à semântica: brincando com a gramática*. São Paulo: Contexto, 2001.
- KOCH, I. V. *Introdução à Lingüística Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

- _____. Sobre a seleção do núcleo das formas nominais anafóricas na progressão referencial. In: *Sentido e significação – em torno da obra de Rodolfo Ilari*. São Paulo: Contexto, 2004b.
- _____. *O texto e a construção dos sentidos*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- _____. *Desvendando os segredos do texto*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. A referenciação como atividade cognitivo-discursiva e interacional. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, n.41, jul./dez. 2001.
- _____. *O desenvolvimento da Lingüística Textual no Brasil*. *D. E. L. T. A.*, 15: 1999.
- _____. *Lingüística Textual: retrospecto e perspectivas*, Alfa, 1997.
- KOCH, I. G.V.; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.
- KOCH, I. V.; MARCUSCHI, L. A. Estratégias de referenciação e progressão referencial na fala e na escrita da gramática do português falado. In: ABAURRE, M. B. M.; RODRIGUES, A. S. (Orgs.). *Novos estudos descritivos*. Campinas: Unicamp, 2002.
- _____. Processos de referenciação na produção discursiva (Referencial Process in Discourse Production). *DELTA*, São Paulo, v.14, 1998, NC Especial.
- KOCH, I. V.; TRAVAGLIA, L. C. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 2002.
- _____. Anáfora indireta: o barco textual e suas âncoras. *Revista Letras*, Curitiba, n. 56, 2001.
- MARCUSCHI, L.A. Anáfora indireta: o barco textual e suas âncoras. In Koch, I.V., Morato, E.M. & Bentes, A.C. – *Referenciação e Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. Construção dos objetivos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- _____. *Referenciação e cognição: o caso da anáfora sem antecedente*. Encontro de Lingüística, Universidade Federal de Juiz de Fora/MG, 1998, Mimeo.
- MILNER, J. C. Reflexões sobre a referência e a correferência. In M. M. Cavalcante, B. B. Rodrigues, A. Ciulla. (eds.), *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- MONDADA, L. & DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M., RODRIGUES, B. B., CIULLA, A. *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- ROCHA, Marco. Anáfora, colocações e marcadores discursivos em diálogos em português. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABRALIN, Florianópolis. *Anais*, em cd-rom... Florianópolis: ABRALIN, 2000.
- SILVA, F. Contributos para a Descrição da Anáfora Associativa em Português Europeu. *Tese de Doutorado*, Porto: Faculdade de Letras: 2006.
- VIEIRA, R. *et al.* Extração de sintagmas nominais para o processamento de correferência. *Anais do V Encontro para o processamento computacional da Língua Portuguesa escrita e falada-PROPOR*, Atibaia: novembro/2000.
- ZAMPONI, Graziela. Processos de Referenciação: Anáforas Associativas e Nominalizações *Tese de Doutorado*, Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Campinas: Unicamp, 2003.

Para viver alguns pequenos amores: notas sobre *Beijo na Boca de Cacaso*

Débora Racy Soares¹

¹ Instituto de Estudos da Linguagem - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)/ FAPESP

debora_racysoares@yahoo.com.br

Abstract: *The purpose of this article is to reflect about some poems from the book *Beijo na Boca* (1975) by Antônio Carlos de Brito (Cacaso), aiming to understand the configuration of the lyric subject.*

Keywords: *Beijo na Boca; Cacaso; lyric subject.*

Resumo: *A proposta desse artigo é refletir sobre alguns poemas do livro *Beijo na Boca* (1975) de Antônio Carlos de Brito (Cacaso), visando a entender a configuração do sujeito lírico.*

Palavras-chave: *Beijo na Boca; Cacaso; sujeito lírico.*

1. Poucas e bocas: notas iniciais

Beijo na Boca (1975) é o quarto livro de versos de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso (1944-1987).¹ Nele o poeta, sempre em contínua busca de identidade lírica, afina sua subjetividade através do embate com a alteridade, figurada aqui pelo objeto amoroso. À primeira vista parece que estamos diante de uma lírica de amor. Porém, como o poeta gostava de repetir, se as aparências enganam, também desenganam, revelam. Ampliando o olhar para a trajetória poética do autor, parece evidente que *Beijo na Boca* funciona como uma espécie de dialética em suspenso ou pausa para reflexão. Em outras palavras: é como se o poeta, sob a desculpa do mote amoroso, estivesse a refletir sobre seu próprio fazer artístico. Nesse sentido, todos os impasses configurados neste livro de 1975 parecem concernir mais às ponderações – ossos do ofício – do poeta do que propriamente aos conflitos amorosos do sujeito lírico. Nossa hipótese de leitura, portanto, é que à reflexão sobre os amores desconstruídos imbrica-se o questionamento sobre o próprio fazer poético. Por isso, não se pode perder de vista a chave metalingüística durante a leitura dos poemas, já que ela também os fundamenta.

Quanto à questão da identidade poética que perpassa *Beijo na Boca*, podemos afirmar que estamos longe de um modelo de identidade ontologizante, isto é, estanque e essencialista, que além de orientar categorias representacionistas e historicistas do pensamento, também serve à idealização do outro. Pelo contrário, nesse

livro não há lugar para idealizações amorosas, tampouco poéticas. O fato é que o sujeito lírico se apresenta de forma contraditória, como o âmagô de todos os paradoxos e, quase sempre, está desiludido. É interessante perceber que esse sujeito poético constrói-se sempre mediado pelo outro, pelo não-idêntico e no embate dialógico com o diferente. Portanto, o ideal do amor romântico, à medida que promove apagamentos identitários via fusão amorosa, não encontra lugar em *Beijo na Boca*. Se para Freud, sem idealização não há amor, podemos dizer que estamos diante de um sujeito lírico que desconfia do amor, pois ironiza qualquer idealização. Em outras palavras: o princípio da realidade, a necessidade de fazer o poema parece suplantar o princípio do prazer, o devaneio amoroso. Aliás, o poeta confessa em seu “Ciclo Vicioso”: “tenho feito tudo para não sonhar” (Brito, 2000: 24).²

Na verdade, ao longo do livro, os poemas/problemas vão sendo concretizados à medida que promovem a desconstrução do ideal do amor romântico. Com *Cacaso*, já sabemos, não devemos julgar um livro pelo título. Em tempo: a brincadeira é oportuna, pois um dos recursos utilizados pelo poeta é partir dos chavões cotidianos, dos lugares-comuns da língua para desfazer idéias já cristalizadas. Não se deixar ludibriar pela capa, pela aparência, ou seja, não confiar na promessa enunciada pelo título parece ser a primeira lição desse *Beijo na Boca*. Não sem grandes doses de ironia, o poeta resolve seus poemas, isto é, os constrói, porém não consegue resolver seu problema, seu “Xis”.³ A explicação para a não (re)solução não deixa margem para dúvidas: as “intencções” são “sempre contrariadas” e cria-se o impasse: impossibilidade/dificuldade de decisão (Brito, 2000: 49). O embate – entre o fazer e o não fazer o poema, entre o resolver e o não resolver o problema (do poema/do amor) – sustenta a lírica conflituosa de *Beijo na Boca*. Poderíamos dizer que estamos diante de uma lírica de desamor em que não há lugar para as juras eternas, tampouco para os *happy endings*.

2. A busca de identidade lírica através do ideal do amor: um caminho (im)possível?

Partimos da hipótese de que *Cacaso* atinge sua maturidade poética com *Beijo na Boca*. Ao que parece, a passagem experimental, em livros anteriores, por procedimentos estilísticos os mais variados, permitirá ao poeta encontrar sua voz em meio à tradição literária moderna. Se atentarmos para a primeira edição do livro poderemos ser erroneamente induzidos a acreditar que estamos diante de um diário de adolescente, recheado de versinhos de amor. A capa revela um desenho caprichado: um coração entre duas florzinhas, uma borboleta e outras flores maiores, com caules e folhas. Tudo feito à mão, com o nome completo e manuscrito do autor. Entretanto, o corte preciso dos versos, a utilização freqüente de *enjambements* que auxiliam na manutenção da ambigüidade semântica, indeterminando sujeitos e objetos, somados a uma poesia que é “exagerad(a) em matéria de ironia e em/ matéria de matéria moderad(a)”, só fazem confirmar a mestria do poeta (Brito, 1978: s/p). Essa poética muito particular, em que vigoram o descompromisso e a disponibilidade para criar, caminha em direção à desrepressão da linguagem e valoriza a entonação coloquial.

Quando Cacaso escreveu *Beijo na Boca* contava trinta e um anos, era um jovem poeta, porém nada inexperiente na arte de versejar. Será que o conselho de Rilke – os autores jovens não devem escrever poemas de amor – foi levado em consideração por Cacaso? Diante da questão, resta saber se estamos diante de um livro de amor ou de desamor. Posto de outra forma: seria possível cantar versos desiludidos sem ter experimentado a ilusão amorosa? É preciso dizer que o conselho do poeta de Praga advinha do fato de ele acreditar que as “formas usuais e demasiado comuns” seriam “as mais difíceis”, justamente por precisarem de “uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal” (Rilke, 2000: 23). Contrariando as expectativas de Rilke, acreditamos que Cacaso tenha infundido “algo” de muito “pessoal” em versos de *Beijo na Boca*.

Sobre a questão amorosa, ficamos, por ora, com Barthes. Segundo ele, o “eu só discorre ferido”, já que diante da possibilidade de satisfação plena do desejo, ou seja, da correspondência amorosa, a linguagem torna-se desnecessária (Barthes, 1991: 193). Nesse sentido, a plenitude amorosa descartaria a necessidade de linguagem e, portanto, a possibilidade da escrita de versos de amor. O eu enamorado seria conduzido “para fora da linguagem”, pois “não pode falar” (Barthes, 1991: 193). É certo que estamos diante de um sujeito poético falante que não se cansa de reclamar sobre suas aventuras amorosas. Ainda que a hipótese de Barthes possa ser um tanto idealizada, nos serve nesse momento. Não deixa de ser curioso o fato de o amor ser um dos temas mais cantados pela literatura ocidental. Mas será que se trata mesmo de amor? Se, a partir da perspectiva de Barthes, o amor carece de enunciação, promovê-la parece ser um contra-senso. Ao que parece, o sujeito de *Beijo na Boca* canta mesmo versos de desamor, mas será possível levar a sério toda essa pretensa seriedade?

Falando Sério

Outro amor? Não caio mais.

O poeta, como era de se esperar, dado o tom irônico dos versos, não fala realmente a sério e cai de amores pela amada nos versos seguintes. Diante da seriedade fingida, os leitores sempre hipócritas depois de Baudelaire, seguem acompanhando as “desgraças da sorte” e “as traças da paixão” (Brito, 1982: 82).⁴ O sujeito lírico cujo eu já é fragmentado, também está dividido entre suas namoradas. Os amores imperfeitos e precários figuram em “De Almanaque”:

Como pode o meu amor sendo um só
ser tão dividido?

O quê é dividido? O amor do poeta pela amada ou vice-versa? A manutenção da dúvida fica garantida pela indeterminação dos sujeitos, dilatando os sentidos poéticos.

O sofrimento que advém da dupla cisão é sentido em “Estilhaço”...

não me procure mais
não relembre
cada um sofre pra seu
lado

E também em “Contando Vantagem”:

Muitas mulheres na minha vida.
Eu é que sei o quanto dói.

É interessante observar que o último verso contraria as expectativas construídas pelo título do poema. Esse movimento incessante de construção/desconstrução é uma das estratégias mais caras a Cacaso nesse *Beijo na Boca*. A graça do poema, não é preciso dizer, está na manutenção da ambigüidade do verbo contar. As reviravoltas amorosas só podem ser contadas porque o esforço rememorativo funciona. Em outras palavras: apesar de o poeta ser imperativo em sua exigência de esquecimento (“não relembre”), o poema se faz por causa e apesar da lembrança, essa espécie de estofamento construtivo.

Para a psicanálise, especialmente para Freud, a identificação pode se entendida como a forma primeira de ligação afetiva com outra pessoa. É como se a escolha do objeto amoroso passasse por uma etapa identificatória, em que o sujeito acabasse por absorver em si certas qualidades do objeto escolhido. Acontece, porém, que se a escolha for frustrada, isto é, se não houver a correspondência amorosa ou houver a perda (simbólica ou real) do objeto escolhido, tende-se a substituir esse objeto através da eleição de outros. Seguindo esse raciocínio, o excesso de namoradas, antes de ser vantagem, revela a dificuldade ou incapacidade de lidar com a perda do primeiro amor que, para Freud, corresponde à figura materna. Antes, contudo, interessa esclarecer que nossa intenção, menos do que realizar qualquer leitura edipiana, é entender alguns conceitos fundamentais da psicanálise visando a desdobrar nosso sujeito lírico. Porém, é preciso reconhecer que um poema como “O Mergulhador” pode dar margem a esse tipo de leitura complexa:

II

Voltando às origens já não recordo meu nome
já não pressinto meu peso pressinto apenas
a suave dispersão na inexistência.

Será proposital a escolha justamente desse poema para fechar *Beijo na Boca*? A volta ao útero estaria anunciada nessa “inexistência” dispersa do poema final?

É interessante observar, com Freud, como funciona a idealização. Para ele, em algumas formas de enamoramento, o objeto amoroso aparece como substituto de um ideal do eu (*Ichideal*), não atingido pelo próprio eu. É como se esse tipo de amor ou identificação com o objeto surgisse por causa das perfeições que aspiramos para nosso próprio eu, o que acaba por desaguar na idéia do amor narcisista. Ama-se no outro o que se deseja ter e, portanto, não se tem. No fundo, o sujeito parece amar o que lhe falta e que pode ser encontrado no objeto. A identificação aparece, portanto, na fase em que o eu introjeta ou devora (com os olhos?) o objeto, vendo-se enriquecido com suas qualidades. Quando há identificação, o eu parece se modificar segundo o modelo do objeto. A partir dessas observações assaz concisas, talvez possamos entender dois poemas que seguem:

Estilos Trocados

Meu futuro amor passeia – literalmente – nos
píncaros daquela nuvem.
Mas na hora de levar o tombo adivinha quem cai.

Encontro Desmarcado

admiro muito meu amor
porque sempre está por perto de si mesma e
longe de mim e eu tenho
andado muito longe de mim e perto de si mesma

Tanto em “Estilos Trocados” quanto em “Encontro Desmarcado” parecem que atua o mecanismo de identificação amorosa. A troca de papéis, o desencontro consigo mesmo revelam tão-somente que o poeta está “longe” de si e “perto” ou dentro de seu objeto amoroso.

Em tempo: a busca da cara metade, do complemento amoroso, funda o mito do amor romântico descrito em uma passagem de *O Banquete* de Platão. Nesse trecho Aristófanes discursa sobre os gêneros da humanidade e explica o mito do andrógino. Segundo ele, no início os gêneros do homem eram: o masculino, o feminino e o andrógino. O andrógino “era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois” (Platão, 1983: 22). O homem era inteiro e vigoroso, porém arrogante e insolente. Diante da própria desmedida, tenta “fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses” (Platão, 1983: 23). À fúria dos deuses por tamanho atrevimento, somou-se a de Zeus que resolveu torná-lo mais fraco. Para tanto, cortou cada homem em dois, tornando-os débeis e úteis, pois ficaram mais numerosos. Cortados os homens, Apolo poliu suas formas, assegurando a presença de algumas

pregas em volta do ventre e do umbigo, com o intuito de lembrá-los de seu antigo estado. Após este feito, todo homem, diz o mito, desejaria encontrar sua “própria metade” e reconstruir sua condição original. O amor nasceria quando o homem encontrasse seu “complemento” e, tomado pela vontade de fazer “um só de dois”, ajuntasse simbolicamente as metades, restaurando a totalidade perdida. A este encaixe perfeito, “ao desejo e a procura do todo” se dá o “nome de amor” (Platão, 1983: 25).

Resta saber como esta concepção idealizada de amor que pressupõe a restauração de uma totalidade original e que sustenta o mito romântico poderia inviabilizar uma relação ancorada na idéia da convivência das diferenças. Vejamos o poema seguinte que desconstrói o mito do amor romântico no último verso, novamente contrariando as expectativas anunciadas pelo título “Happy End”:

o meu amor e eu
nascemos um para o outro

agora só falta quem nos apresente

A ironização da possibilidade do encontro com a “cara metade” joga com a idéia de que só poderia realmente haver um desfecho feliz fora da concepção romântica de amor. Em outras palavras, o *happy end* que inunda a literatura ocidental seria uma falácia que, como quer Rougemont, favoreceria o adultério, desestabilizando o casamento cristão. A história da literatura ocidental, diz ele, pode ser encarada como uma história de adultérios, promovidos pela concepção romântica do amor. Na verdade, parece que o mito do amor romântico embaça a visão do sujeito enamorado, impedindo-o de reconhecer a divisão de sua imagem, isto é, a alteridade. A dificuldade de ver o outro como diferente de mim, e não como minha extensão, não fragilizaria, no limite, a minha própria imagem? É como se a existência sem o outro não fosse possível, já que o sentido parece residir na dependência de uma imagem que é semelhante à minha. Se a identidade constrói-se na dialética, no embate das diferenças, a concepção de amor romântico não só fragilizaria a noção de identidade como apontaria para a inviabilidade da convivência com a alteridade:

As vacas magras

é porque entrei demais na sua intimidade que
estou fora dela agora

o excesso de amor nos separou

Após o desfecho infeliz de suas relações, o poeta pode constatar a infelicidade da sorte e o destino das paixões como verdadeira “Sina”:

o amor que não dá certo sempre está por
perto

Em “Hora do Recreio” afirma-se a impossibilidade de opção e a conseqüente sobreposição de possibilidades:

O coração em frangalhos o poeta é
levado a optar entre dois amores.

As duas não pode ser pois ambas não deixariam
uma só é impossível pois há os olhos da outra
e nenhuma é um verso que não é deste poema

Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste
problema.

O poema, como o amor, revela os impasses construtivos, advindos da não resolução ou da impossibilidade de escolha do poeta, incapaz de resolver seus “dois amores”, incapaz de resolver-se entre “dois amores”. Entretanto, apesar desses impasses amorosos e poéticos, o poema se constrói, justamente porque (se) mantém (sob) os olhos das “duas”. A problemática do poeta que tem o “coração em frangalhos”, justamente por não poder/querer optar, resolve-se no âmbito da realização verbal, mas é adiado no plano sentimental. O poema se faz, mas os amores permanecem em conflito, suspensos pela não resolução. Nesse sentido, a observação de Clara de Andrade Alvim no posfácio de *Beijo na Boca* não poderia ser mais acertada. De fato, não existem afirmações definitivas e o moto perpétuo do livro é um constante desmentir-se que assegura o embate entre a destruição e a construção dos poemas e das intenções. Ainda que elas sejam sempre contrariadas...

3. Pequenos amores da falta que ama

Concluimos ressaltando que a relação identidade-alteridade em *Beijo na Boca* é concebida sempre em devir, a reboque da auto-reflexão que norteia o livro. O sujeito lírico enquanto ser em falta, incompleto por natureza, “parte que se reparte”,⁵ está em constante movimento, desestabilizando suas certezas, o que pode levar ao impasse poético-amoroso. Se a consciência da cisão transtorna o poeta, pode induzir à de-cisão: “desde que declarei meu amor nunca/ mais me olhou de frente”.⁶ Ou, por outro lado, leva à indecisão. Com o “coração em frangalhos”, o poeta não consegue “optar entre dois amores”. Na ciranda de namoradas, ex-namoradas e futuros amores, o sujeito lírico vai descobrindo a impossibilidade de alcançar a totalidade amorosa. A consciência de que é “parte” que se “reparte” desconstrói o mito do amor romântico,

ancorado na visão integradora que favorece apagamentos identitários. Constituído por poemas em forma de fragmentos, *Beijo na Boca* só faz reafirmar a impossibilidade da totalidade. Aliás, a (mal)amada sempre está às voltas do poeta, causando uma espécie de alergia rememorativa tão eficiente que impede qualquer assomo de idealização. Às vezes, em sonata, a memória relata ecos do grande amor impossível, constantemente vislumbrado em irônica melancolia. Entretanto, o princípio da realidade sempre convoca os pequenos amores (poemas?) possíveis.

Notas

¹ Cacaso estreou em verso com *A Palavra Cerzida* (José Álvaro, 1967). Em 1974 lançou *Grupo Escolar* pela coleção carioca “Frenesi”. *Segunda Classe* (1975), escrito com Luís Olavo Fontes, *Beijo na Boca* (1975) e *Na Corda Bamba* (1978) saíram pela coleção “Vida de Artista”. Em 1982 Cacaso publicaria, com recursos próprios, seu último livro: *Mar de Mineiro*. As coleções da década de setenta significaram a edição independente dos livros de poesia, à margem das editoras. Há também todo um sentido político que perpassa a dinâmica das coleções, cujo interesse transcende o âmbito desse trabalho. Nesse sentido, confirmam minha dissertação de mestrado: “Um Frenesi na Corda Bamba” (Análise crítica da obra poética *Grupo Escolar* (1974) de Antônio Carlos de Brito), UNESP/ Araraquara, 2003.

² A referência utilizada na citação é a segunda edição, de 2000, do livro *Beijo na Boca*, pois as páginas da primeira edição não são numeradas.

Ciclo Vicioso

minha namorada sempre sonha que namora
seu namorado antigo minha ex-namorada
sempre sonha que me namora e eu, desconfiado,
tenho feito tudo para não sonhar...

³ O Xis do Problema

é muito triste que nossas intenções sejam
sempre contrariadas
você me compreende, meu amor?

⁴ Além de poeta, Cacaso também era letrista. Os versos citados são da música “Face a Face”, composta com Sueli Costa. A letra completa pode ser encontrada no livro *Mar de Mineiro* (1982).

⁵ QUEM DE DENTRO DE SI NÃO SAI
VAI MORRER SEM AMAR NINGUÉM

A parte perguntou para a parte qual delas
é menos parte da parte que se descarte.
Pois pasmem: a parte respondeu para a parte
que a parte que é mais – ou menos – parte
é aquela que se
reparte

⁶ Seresta ao Luar

desde que declarei meu amor nunca
mais me olhou de frente

Referências

- BARTHES, Roland. *Fragments de um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BRITO, Antônio Carlos de. *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975. [2ª. edição, Rio de Janeiro: 7Letras, 2000].
- _____, Antônio Carlos de. *Na Corda Bamba*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1978.
- _____, Antônio Carlos de. *Mar de Mineiro*. Rio de Janeiro, 1982.
- PLATÃO. *Diálogos/Platão*. Seleção: José Américo Motta Pessanha. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta: a Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2000.
- ROUGEMONT, Denis de. *A História do Amor no Ocidente*. Prefácio de Marcelo Coelho. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

Panis et circenses: *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago.

Valéria da Silva¹

¹ Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista (UNESP)
lelapam@yahoo.com.br

Abstract. *The work presents an analysis of the masks' game, as disguise element and fictional signification presented in "O falso mentiroso", by Silviano Santiago, based on the theories of the postmodern novel and of the Spanish picaresque novel. Besides, other elements are used as deconstruction and subversion instruments, in which the camouflage is one of the resources that operate in the recreation and overcoming of the fiction's limits.*

Keywords. *Picaresque novel; O falso mentiroso; memories; postmodernist fiction.*

Resumo. *O trabalho apresenta uma análise do jogo de máscaras como elemento de disfarce e significação ficcional presente em O falso mentiroso, de Silviano Santiago, baseado nas teorias do romance pós-moderno e do romance picaresco espanhol. Além disso, outros elementos são utilizados como instrumentos de desconstrução e subversão, dos quais a camuflagem é um dos recursos que operam na reinvenção e superação dos limites da ficção.*

Palavras-chave. *Romance picaresco; O falso mentiroso; memórias; romance pós-moderno.*

Papéis picados – a ficção no Caleidoscópio

O falso mentiroso (2004) é um livro que desde o início é um ardid para o leitor, pois joga com vários elementos e noções que vão desde o próprio termo/estrutura do relato de memórias até a fragmentação identitária. Estruturado a partir da recriação dos recursos da narração ficcional, este livro de Silviano Santiago, a exemplo de *Em liberdade* (1981), parte da experimentação e da superação dos limites da ficção. Em *O falso mentiroso*, o exercício de reinvenção e subversão tem como arquétipo a novela picaresca, mais precisamente se utilizando de seus subsídios, como a figura do pícaro e suas artimanhas.

Qual numa colcha de retalhos, em que as costuras ficam propositalmente bem visíveis, Silviano Santiago recupera vários discursos, estruturas, etc., tais como: o machadiano, na maneira de se expressar, no percorrer pela ficção como um bêbado e na visão de mundo da personagem; o bíblico, parodiando e reutilizando, por exemplo, alguns nomes e itens da história de Lázaro e do casal que não podiam ter filhos, formado por Ana e Eucanaã, que são totalmente carnavalizados no livro; os recortes utilizados como estilo de narração das *Memórias Sentimentais de João Miramar*; além

do próprio discurso crítico e estético que é subvertido em favor de Samuel e filtrado através dele, na forma de uma reinterpretação do conceito de criação literária e artística, entre outras coisas. De começo, o próprio título do livro já é um gracejo, por exemplo, (utilizando de um outra maneira a referência de Linda Hutcheon), como fez René Magrite no seu quadro *Ceci n'est pas un pipe*, Silviano Santiago transgride convenções gerais (linguagem culta, apoio em um eixo, etc.) da representação e referência artística afirmando *este aqui é um falso mentiroso*, ou seja, *este mentiroso não é um mentiroso*, criando um aparente paradoxo.

O texto se inicia logo pelo título do livro, e já de antemão força o leitor à reflexão, pois é um paradoxo colocado de forma a beirar o limite tênue entre a aporia, perfeitamente clara na citação presente na contracapa do livro: “se alguém afirma “eu minto, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.” Por isso, o paradoxo quebra a segurança da doxa “pois contradiz as percepções do conhecimento sensível e as opiniões do senso comum; por isso complica o pensamento.” A frase “o falso mentiroso” é um exemplo ideal, pois como apresentam conclusão ou consequência contraditória, tornando-se difícil contestá-los ou negá-los “os paradoxos não se podem classificar nem como falsos nem como verdadeiros”, e, por justamente “se constituírem como complicadores de pensamento... promovem descobertas importantes.” (Krause, 2004, p. 65-66, 68). Neste sentido, o título traduz diretamente, através dessas acepções, o esquema estrutural das “memórias”.

O falso mentiroso versa sobre as pretensas memórias de um artista falsário chamado Samuel (narrador de suas próprias reminiscências) e as de seu pai, Eucanaã, um falso advogado. É curioso, no entanto, que essas “memórias” tratem tanto de Samuel como de seu pai Eucanaã, o que coloca em xeque a concepção normativa do relato deste tipo de gênero, isso sem falar na relativização da veracidade do próprio narrar, iniciada pelo título e no decorrer do texto. Entretanto, nesta narrativa tudo é possível, já que se trata dos *souvenirs* de um ser ficcional que ao mesmo tempo mistura itens da própria biografia de Silviano Santiago, abusando do chiste e quebrando todas as convenções. Neste sentido, o leitor se depara com uma farsa constante e se vê em meio a um jogo de máscaras, que cria uma atmosfera lúdica e ilusória, sobretudo por meio do desdobramento do “eu”, “misturando dois tipos de narração metaficcional – aquele que é resolutamente singular e aquele que é desconcertantemente plural” (HUTCHEON, 1991, p. 207).

Samuel brinca com a credibilidade do leitor. Seus maiores meios para isso são: o embuste, o jogo de máscaras, a apropriação de figuras e discursos históricos que tanto o filho como o pai usam em benefício próprio e conforme os seus interesses, além das várias seqüências de conjecturas e digressões que confundem o leitor – tudo é válido e possível, “Tudo tem sentido” (SANTIAGO, 2004, p. 153). Samuel levanta várias hipóteses sobre uma mesma coisa, às vezes elege uma, mas na maioria considera todas, dilatando os limites da própria razão hipotética, insubordinando-se, sem levar ao esclarecimento ou à conclusão – o que torna suas memórias uma obra totalmente aberta. Sobretudo, também é uma forma de não desprezar as possibilidades que a própria ficção oferece.

Muitas são as características da novela picaresca espanhola presentes em *O falso mentiroso*, que algumas vezes se expandem para um outro eixo interpretativo. Além da

figura do pícaro, representadas por Eucanaã, Zé Macaco e mesmo Donana, que é uma carola, existe a consciência da picardia por parte de Samuel. Ele denomina o pai e a mãe como verdadeiros pícaros. Existe também o ideal de superação dos outros pícaros (no caso os pais), para suplantá-los, para suplantar suas falhas. Do mesmo modo, a busca por esquecer e extinguir a origem indigna é uma constante e possui mais de uma acepção: Samuel não é filho natural de Donana, e talvez nem de Eucanaã – ele foi comprado direto da maternidade numa transação comercial totalmente imprópria. Neste sentido, ele não é filho natural, nem adotado, mas comprado, o que causa um estado de carência que é expresso por uma relação edípica estendida para além da relação entre mãe e filho e do próprio relato de suas memórias, estabelecendo os meandros do jogo de disfarce.

Esse complexo de Édipo ganha várias dimensões e simbologias, que vão desde a expressão do erotismo e sexualidade até a carência psicológica, como também é estendido para o processo da criação ficcional, através de uma linguagem pornográfica, utilizada sem parcimônia, que exagera propositalmente no grotesco e no ridículo, com muito bom humor e ironia. Certas vezes o narrador até finge certo pudor em dizer algumas coisas, mas a despeito do cuidado com convenções, diz. Alguns exemplos estão na degradação feminina representada por Teresa de Jesus (o nome já é uma ironia), o “falo” do pai, que é denominado como rosa púrpura do Cairo, além da personagem Zé Macaco e sua forma bizarra de fazer música soltando gases. Há uma mistura de elementos e símbolos eruditos e religiosos, tomados satiricamente em determinados aspectos.

Silviano Santiago utiliza a desfragmentação do sujeito (ou a extensão dos limites do sujeito ficcional, numa antropofagia – que se amplia em outros níveis do texto) sob a perspectiva picaresca da origem indigna – mais ainda, tão indigna que sequer existe. A orfandade e pseudo-adoção são códigos visivelmente centrais do pícaro Samuel que não tem pai nem mãe. Deste modo, a desagregação dos laços patriarcais próprios da picaresca espanhola subsiste na narrativa e é altamente ridicularizada com o descrédito e desdém sobre a “legitimidade dos esteios familiares”. Portanto, Samuel não sabe e não tem origem, o que além de se estender para uma relação edípica, igualmente faz parte como um agravamento do próprio sentido de *origem impura* e *bastardia* presentes na novela picaresca.

Essa ausência de ascendência familiar sólida é uma constante durante todo o livro, e pretexto para várias reflexões de Samuel, em mais de um coeficiente, além de desdobrar-se em outras artinhas da narrativa que resultam em peculiaridades, sempre com forte tom satírico e irônico – como a tentativa de forjar uma progênie. Mesmo que ela venha de uma simples almofada, lentamente enchida, como na gestação: “Porque eu não seria fruto da gravidez duma almofada e não do jato de sêmen de qualquer garanhão de aluguel ou do doutor Eucanaã?” (SANTIAGO, 2004, p. 65). Assim, a visão que a personagem tem de si mesma é repleta de autoparódia e de licenciosidade, e como bom pícaro, não perde a oportunidade de estender isso para seu universo ficcional e extraficcional – ninguém escapa.

Colorindo a máscara

Analisando de uma outra perspectiva, a princípio Samuel parece estar em crise com a sua gênese familiar, mas não é apenas isso. É mais um elemento do seu espetáculo – o jogo de disfarces e o embuste. O tempo todo ele põe em dúvida a veracidade de suas afirmações: a idéia de “posso estar mentido, posso estar dizendo a verdade”, é uma constante durante todo o livro. Este é o principal elemento da narrativa – o jogo de máscaras, apoiado sobre uma tese e antítese, reciprocamente. Samuel parece sempre mostrar e esconder seu rosto. Do mesmo modo que seu pai tenta se camuflar, (do que Samuel também se aproveita no jogo de máscara para gerar tensão e curiosidade no leitor), ele mesmo *finje ser um farsante*.

Estes e outros elementos criam o ambiente de aparências, operando numa artimanha para esconder o verdadeiro ofício do pai e a verdadeira origem do filho. É interessante também que Samuel finje cursar direito e arquitetura quando, na verdade, cursava a Escola de Belas Artes, para agradar aos pais, assim como Eucanaã fingiu ser advogado, “posando” para a família e para a sociedade. Assim, o jogo de máscaras é dilatado ao máximo sobre a estrutura de espiral. Essa dualidade, que é estabelecida entre o pai verdadeiro e o falso, ou “pai falso” e “falso pai”, como de “filho falso” e “falso filho”, etc., não faz parte só da questão entre a tensão de Eucanaã em ser ou não o pai biológico de Samuel, ser um farsante ou de ter sido um dissimulado o tempo inteiro. Esse embate *ainda* pode ser interpretado como um artifício para enlear o leitor, que só percebe o jogo de máscaras quando Samuel revela o verdadeiro ofício e a intenção de seu pai, como também a verdadeira identidade de si próprio – o que ocorre só no fim do livro – gerando uma expectativa causada por um efeito de ambigüidades e antagonismos.

Samuel é um pícaro. Seu pai é um pícaro e até a Donana é atribuída uma característica da picardia sob uma forma peculiar. O exercício da picardia, entretanto, tem um aspecto diferente para cada um deles. Eucanaã, como na picaresca clássica, exerce a picardia num universo social, é centralmente pragmático, mas cria um mundo de aparências, amparado por uma falsa posição ideológica apoiada nas figuras históricas de Thomas Robert Malthus e de Gabriel Falópio, que na verdade servem de respaldo para disfarçar os seus reais interesses, e esconder a sua verdadeira profissão. Ele é o como o *trickster* caracterizado por Eleazar Meletínski, que atua em prol da satisfação dos interesses materiais e da libido¹. Uma outra característica do pícaro está no fato de Eucanaã, ao ser descoberto, perder tudo, e procurar a redenção por vias religiosas (também católica, cujo modelo passa a ser Donana). Assim, busca o perdão junto a Deus e entrega-se voluntariamente à morte lenta, como forma de expiação de seus pecados.

Já Donana, que tem as características do *simplório*, serve de inspiração a Samuel para seu exercício artístico de cópia, através de sua influência religiosa, adoração de imagens, fotos da família, etc.; e para a camuflagem por meio do ritual feminino da maquiagem (e por ela é guiado como um cego, como em *Lazarillo de Tormes*, onde a cegueira – e a figura do cego – é emblemática²). Ela foi sua “primeira e legítima professora”, quem o ensinou a “gostar mais do panqueique que do rosto limpo”, mais da “representação do que da realidade”. Notoriamente, inspira Samuel não só para o disfarce como também para a simulação lúdica, por meio da mímica, da qual sua esposa, Esmeralda³ passa a ser a representação – ele se maquia como um palhaço e a

mímica é um outro tipo de trabalho circense, teatral, que prescinde a palavra, a ação e o sentimento através da representação, o que é muito sugestivo. Por sua vez, Zé Macaco é o *bufão*, que diverte o público com seus trejeitos, suas opereta bizarra, seus esgares, no seu deboche. Neste sentido, estes três aspectos se desdobram rigorosamente (*simplório-bufão-trickster*) formando o pícaro completo no qual o protagonista se transforma.

A questão do herói colocada pelo narrador também é uma clara expressão do embate herói-anti-herói – pícaro. A figura do pai representa um anti-herói (esperteza) até o momento em que Samuel descobre as mentiras de Eucanaã e assiste a seu fracasso, decepcionando-o. De observador que foi do pai, de aprendiz da mãe, passa enfim a querer superar o pícaro fracassado, mais uma das várias características da novela picaresca – o de se tornar um modelo de pícaro. Embora sendo um artista falsário, o que não é uma profissão digna, ele alcança o sucesso almejado e a estabilidade financeira que o pai não teve. De tal modo, como Lázaro, Guzmán de Alfarache, Pablos – principais personagens das novelas picarescas mais famosas – Samuel também passa por um período de observação e aprendizado para posteriormente tornar-se um pícaro atuante (ator), do qual Zé Macaco é seu grande mestre.

Contudo, ele exerce sua picardia não apenas no exercício das cópias a partir das xilogravuras de Goeldi, mas junto ao próprio leitor que lê suas memórias. O jogo de máscaras estabelecido diante do leitor tende a deixá-lo em dúvida, mas não apenas é um exercício que leva o leitor a não confiar no que diz: é uma maneira de dizer *isso aqui é ficção e tudo é permitido*. Ao lado da apropriação de vários construtos para compor as memórias, como intertextos, estruturas e moldes narrativos já consagrados (como a novela picaresca, por exemplo, arquétipo cardinal), existe igualmente uma ação de “xilografar” esses construtos para recriar uma outra estrutura, uma outra forma de arte. O que é também representado pela estratégia de desdobramento do sujeito Samuel em vários “Samuéis”, cada qual com a sua gênese hipotética, onde existe, entre outras coisas, uma brincadeira com a questão da identidade artística, e da picardia como artimanha (e gênero) textual. A concepção de que “no cotidiano, a ficção é sinônimo de embuste, fabricação, falsidade, fantasia ou fingimento” é representada com maestria através da ficção: “é só na experiência literária que ela encontra o *desideratum* necessário do processo da *mimesis*.” As sugestões de várias identidades do sujeito ficcional manifestam este “processo que então não se confunde com o da expressão do *eu*, mas, ao contrário, a vivência de seu desdobramento.” (COSTA LIMA, 1984, p. 69)

Nesta atuação de pícaro, o maior mestre de Samuel é seu amigo Zé Macaco, sobre o qual ele afirma não conseguir imitar, pois é perfeito em sua *condição* e em sua atitude de pícaro. De fato, Zé Macaco reúne todas as qualidades da picardia: a necessidade de lutar pela sobrevivência, já que é negro, órfão de pai e filho de mãe pobre, e, sendo assim, tem de driblar as dificuldades (com muito bom humor), além da maneira como isso se figura de forma degradante. O homossexualismo, o grotesco, a sátira e a ironia, presentes dentro da picaresca espanhola, são explicitamente filtrados por intermédio dessa personagem. O episódio em que Samuel vai assistir Zé Macaco no circo como domador de leões é sem dúvida o mais interessante, porque é instigante, de modo que constitui uma das maiores chaves de *O falso mentiroso*. A figura burlesca do amigo desperta o riso na platéia que assiste a seu show, a ponto de afirmarem: “Fechem os olhos. Vai correr sangue.” (SANTIAGO, 2004, p. 32), já que ele próprio já é um espetáculo totalmente à parte. Mas Zé Macaco doma os leões soltando gases, só que a platéia não se dá conta. O que ele faz na verdade é pregar uma peça em todos os que

estão assistindo a seu show: “Está sacaneando os leões, uns gritam e outros pensam”; “Está é sacaneando o respeitável público. Com a maior, a mais bela e feérica salva de tiros anais. Um anti-herói retirado dos velhos gibis (...)” – Samuel dá a dica do que ele mesmo está fazendo com o leitor de suas memórias, tal como Zé Macaco no seu número circense: “A platéia aplaude e ri sem entender a profundidade do espetáculo duplo que lhe está sendo oferecido aos olhos, aos ouvidos e ao nariz. Um dos espetáculos é dado em troca dos minguados mil-réis, que pagam pelo requinte do outro, dado de graça.” (SANTIAGO, 2004, p. 35).

O narrador é constantemente um ator pícaro, e neste paradigma condiz com alguns narradores-protagonistas da novela picaresca clássica que procuram algum tipo de redenção sob uma perspectiva cômica ou até mesmo solidária do leitor frente a suas agruras. Samuel é um pretense autor, que é um ator diante do leitor, integralmente. Não se revela a não ser no final, de forma a surpreendê-lo, causando um esvaziamento total de expectativas, que por outro lado, levam ao exercício da reflexão: o absurdo e a relatividade da “existência” do ser ficcional e da unidade do indivíduo: “será que existo?”, “Serei leitor?” “Meu camaradinho e irmãozinho de fé, não seremos *todos* leitores?” (SANTIAGO, 2004, p. 59, 192, [grifo nosso]); que também pode se estender para uma dimensão humana: “Nada sou – talvez algum dia chegue a ser alguma coisa frente ao desconcerto do mundo” (SANTIAGO, p. 168, 2004).

Tudo está imbricado. O jogo de espelhos, uma das estratégias mais interessantes da narrativa, que se traduz principalmente pelo desdobrar do sujeito em vários “eus” e suas máscaras, remete também ao drama “shakespereano ‘ser ou não ser. Fala da dúvida que nos deixa à beira do abismo. Quem sou eu? Se não sei responder bem à essa pergunta, fica difícil responder à seguinte: quem é você? E à seguinte: o que é real?” (KRAUSE, 2004, p. 11). Esse raciocínio e exercício de dúvida é trocado dialeticamente entre leitor e personagem. Encerra igualmente a angústia da busca, no sentido kafkiano, a busca do reconhecimento e de se conhecer. Existe explicação para o que não existe? Em outras palavras, ao mesmo tempo em que sugere novas alternativas de subjetividade, também relativiza a estabilidade do “eu”, estendendo para o drama do absurdo da existência humana, pois Deus pode muito bem, segundo um outro ponto de vista, estar pregando uma ‘peça romanesca’, pois “por si só, a ficção é uma acusação terrível contra a existência, sob qualquer regime ou ideologia: um testemunho contundente das suas insuficiências, da sua inépcia para nos satisfazer” (LLOSA, 2004, p. 30).

Samuel dissimula, prega peças o tempo inteiro, ou seja, exerce totalmente sua picardia para com o leitor, que é o exercício pleno da ficção: fingir – porque ele tem consciência da sua condição; é um ser puramente ficcional, inventado, em meio a muitos personagens de extração real e histórica. Pode-se afirmar, sob o amparo do raciocínio de Vargas Llosa, que é uma forma de se “defender sem rubor”, brincando com mentiras, “como fazem o autor de uma ficção e seu leitor, com as mentiras que eles mesmos fabricam sob o império dos seus demônios pessoais” (LLOSA, 2004, p. 30). Samuel sabe que é um fantoche e faz do leitor seu fantoche, enleando-o em suas cordas. Neste sentido, ele cumpre plenamente o seu papel de pícaro – através de seu ponto de vista exclusivo que, seqüestrando o leitor, também o recria, uma vez que o insere dentro do espaço enunciativo da narrativa.

Revelando o semblante: meandros e armadilhas

Pode-se dizer que pelo jogo de máscaras e pelo jogo de espelhos, que é o multiplicar-se, “Se há (eu) original e (eu) cópia, por que não haver um terceiro eu? Passo de gêmeos a trigêmeos” (SANTIAGO, 2004, p. 61), *O falso mentiroso* possui e se pauta no grande tema da picaresca espanhola que é o jogo entre a essência e a aparência. Além disso, utiliza a estratégia da “de-formação” e é um verdadeiro tratado de arte. O leitor entra no espaço de enunciação não só por meio da questão da dúvida levantada acerca de sua descendência – Samuel é tanto de origem duvidosa como duvida de sua origem e estende essa dúvida para o leitor – o que se dá também por meio do diálogo enunciativo: “Nada disso se encontra escrito no capítulo anterior. Ah! Seu eu tivesse tido a idéia de alguns jogos anacrônicos.” (idem, p. 90, 2004).

Sob tal enfoque, um dos pontos mais interessantes em *O falso mentiroso* é o jogo de máscaras presente não só nos personagens, mas também na narrativa, como representação do grande tema da picaresca: o ser e o parecer, com o mesmo preciosismo do Barroco, transformando o texto numa teia, embora suas questões sociais estejam pautadas no mundo capitalista e tecnológico do século XX, inserindo vários recortes históricos de épocas variadas, de forma a também reinterpretá-los, já que se trata de uma obra pós-moderna e, por conseguinte, segue esse parâmetro, além da preocupação com a renovação estética.

O jogo de máscaras das personagens inseridas dentro da gangorra falso e verdadeiro é um elemento que funciona como sinal freqüente da literariedade da narrativa. A ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização (HUTCHEON, 1989, p. 47). No caso de *O falso mentiroso* não só a ironia como a paródia, a apropriação, a desconstrução plasmadas no jogo de máscaras de personagens e texto despertam essa consciência no leitor, confundindo-o constantemente por meio do jogo lúdico que causa um estranhamento e desconfiança, levando o leitor a refletir e estar atento. Neste sentido, como sugere Umberto Eco, o texto de Silviano Santiago utiliza uma estratégia metanarrativa onde o narrador faz “exasperar a reflexão que o texto conduz em si mesmo” (ECO, 2003, p. 200), estabelecendo um código duplo, contendo vários níveis de ironia intertextual.

O desdobrar subjetivo do protagonista (sou gêmeos, trigêmeos, quadrigêmeos...) comporta a brincadeira com a própria originalidade da criação ficcional. Tudo é um desdobrar – cópia, reapropriação e aí, recriação “quem copia não corta cordão umbilical. Pelo contrário. Coleciona cordões umbilicais ao ar livre da imaginação” (SANTIAGO, 2004, p. 184). Por isso, *O falso mentiroso* é um exercício de inversões, intertextos e desdobramentos que resultam numa construção que leva ao deleite e também à reflexão, a partir da (re)criação resultando numa forma ficcional totalmente nova, que parte da “reinvenção estética”- aquela que escapa pela tangente: “as coisas lá fora não significam o mundo capisce? Menos significam o mundo se representadas aqui dentro do quarto. De maneira realista” (idem, ibidem) – este quarto nada mais é que a própria narrativa, as múltiplas paredes do livro fantasia. Samuel é como um símbolo de toda a recriação artística e estética, instilada da acuidade do pícaro narrador-ator, inspirado na mãe pícara, através do jogo de máscaras: “Passei a ser como ela. Totalmente contra a coisa real. A favor de algo extra que você acrescenta à coisa real

para que ela, sem se tornar irreal, seja mais bonita, frajola e fofa do que já é” (SANTIAGO, 2004, p. 141).

Como não tem compromisso em dizer a verdade, pois é um ser ficcional consciente de sua condição, Samuel brinca consigo e estende isso para além das malhas do texto, deixando o sentido pular a toda a hora de um trampolim, “porque ‘dizer a verdade’ para um romance significa fazer o leitor viver uma ilusão, e ‘mentir’, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro” (LLOSA, 2004, p. 20). Samuel quer apenas *fazer aparentar* não ter essa pretensão, já declarando-se mentiroso, ficcional. Um ser romanceado e inventado, para o qual “verdades e mentiras são concepções exclusivamente estéticas” (idem, ibidem). Desta forma, afirma a autonomia do discurso ficcional ao mesmo tempo em que leva o leitor a refletir sobre o seu tempo, a partir de vários recortes históricos, teorias e descobertas científicas, etc.

O falso mentiroso é na verdade um espetáculo presidido por Samuel, à maneira de Zé Macaco, como ele sugere algumas vezes: “Há pessoas que me lêem e não tem nariz afinado” (SANTIAGO, 2004, p. 180). No momento em que diz isso, Samuel tira a máscara e pisca para o leitor que, entendendo a alusão, interpretará logo a mensagem e sentirá o “cheiro”, mas de ironia, cinismo e humor, e perceberá a armadilha ficcional em que foi capturado – o que é uma brincadeira com os vários níveis de leitura: entre aquele leitor que toma a máscara como a face do ser ficcional e aquele leitor que se dá conta de que Samuel aprendeu direitinho a lição do mestre pícaro Zé Macaco. Portanto, ele está sentado na arquibancada do grande circo da ficção romanesca. O disfarce é uma das atrações principais. Um labirinto de espelhos, do qual o leitor só sai segurando o fio de Ariadne que o próprio Samuel deixa no caminho para poder libertá-lo, já modificado e tendo aprendido alguma coisa, pelo efeito de ironia da picardia. Pode-se dizer que há um (outro⁴) cego na história, que pode ser perfeitamente o leitor – sendo conduzido pelos meandros do pícaro “narrador-ator-personagem”, dentro da ficção romanesca: “O globo de opalina, aceso lá no teto, era o fio de Ariadne. (...) Meu rosto, uma folha de papel em branco. Nele escrevia palavras visíveis. Escrevia palavras invisíveis, que nunca eram ou seriam pronunciadas – e foram lidas, entendidas e assimiladas pelo espectador, meu espelho.” (SANTIAGO, 2004, p. 140).

Notas

¹ “O pícaro espanhol, de acordo com o arquétipo, tal como o *trickster* primitivo, atua em prol da satisfação dos interesses materiais, da fome e, em parte, da libido.” (MELETINSKI, p. 1998, 101). No caso de Eucanaã, a ostentação é algo muito forte, e o poder do dinheiro é plenamente usado para alcançar seus objetivos e sustentar seu ofício clandestino, mantendo as aparências. A libido é plenamente exercida por ele, com os casos extraconjugais, por exemplo.

² Pode-se constatar a citação desse emblema em SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. São Paulo: Rocco, 2004, p. 141, 147, 148, 179.

³ Id.Ibid., 2004, p. 141, 147, 148.

⁴ Ver: SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. São Paulo: Rocco, 2004, p. 141.

Referências bibliográficas

- CATRO, Américo. Perspectiva de la novela picaresca. In: _____. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus Ediciones, 1967.
- COSTA LIMA, Luiz. O controle do imaginário. In: _____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ECO, UMBERTO. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GONZÁLEZ, Mário Miguel. “Os malandros do pós-milagre”. In: _____. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 315-357.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. R.Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da Paródia: Ensino das formas de arte do século XX*. Tradução Tereza L. Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KOTHE, Flávio R. Da brasilidade picaresca. In: _____. *O cânone imperial*. Brasília: Edit. UNB, 2000, p. 409-432.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.
- LLOSA, Mario Vargas. *A Verdade das Mentiras*. São Paulo: Arx Editora, 2004.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 73-97.
- MILTON, Heloisa Costa. “Comparações plausíveis: uma leitura de *Macunaíma* à luz da picaresca clássica”. In: _____. *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. Brasília: Consejería de Edeuación de la Embaj. de España, 1991, p. 179-192.
- MIRANDA, W.M. *Corpos Escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- RICO, Francisco. La novela picaresca y el punto de vista. In: _____. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- RICOEUR, P. *A metáfora Viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés Editora, s/d.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
_____. *O falso mentiroso*. São Paulo: Rocco, 2004.
- SOUSA, E. M; MIRANDA, W.M. (orgs). *Navegar é preciso, viver*. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.
- TALENS, Jenaro. Discurso narrativo y discurso ideológico. In: _____. *Novela picaresca y practica de la transgresion*. Madrid: La Vela Latina, Ediciones Jucar, 1975.

A desfiguração da “realidade” A carnavalização e o grotesco em *El Buscón*.

Fernando Simplicio dos Santos¹

¹ Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Assis – Estado de São Paulo – Brasil

wertysantos@yahoo.com.br

Abstract. *This article presents an analysis of the novel *El Buscón* (1626), by Francisco de Quevedo (1580-1645). To that, some Mikhail Bakhtin's theoretical presupposes about carnivalization and about the grotesque of Wolfgang Kayser are considered, besides observing also other subjects concerning to the literature and the medieval pictorial art, such as: the parody and the narrative structure of the Classic Picaresque.*

Keywords. *Carnavalization; Grotesque; *El Buscón*; Classic Picaresque.*

Resumo. *Este artigo apresenta uma análise do romance *El Buscón* (1626), de Francisco Gómez de Quevedo (1580-1645). Para tanto, são considerados alguns pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin sobre a carnavalização, e de Wolfgang Kayser sobre o grotesco, além de observar também outras questões concernentes à literatura e à arte pictórica medievais, tais como: a paródia e a estrutura narrativa da Picaresca Clássica.*

Palavras-chave. *Carnavalização; Grotesco; *El Buscón*; Picaresca Clássica.*

I. Introdução

O romance de Quevedo foi inicialmente publicado como *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*. A proposta de analisá-lo a partir do prisma da carnavalização¹ e do grotesco é válida, pois, ao perscrutar as festas dos carnavais medievais, sobretudo representadas pela cultura cômica popular, Mikhail Bakhtin considera algumas características que são, de certo modo, perceptíveis à estrutura dessa narrativa. Nesse sentido, pode-se destacar que o carnaval é uma experiência que decorre de maneira *inversa* a certo modo de vida, o qual é comumente preestabelecido por determinada perspectiva da práxis cultural. Assim sendo, por meio da teoria citada, o crítico russo tenta exemplificar um mundo adverso, onde as normas que o regem estão temporariamente suspensas e “as leis e as hierarquias” que o organizam são invertidas, de modo que “as distâncias firmemente estabelecidas e preservadas pelas convenções são abolidas” (LOPES, 2003, p.77). Portanto, com a concepção carnavalesca, além de existir uma tentativa de ultrapassar as barreiras entre arte e vida, busca-se a ruptura de todas as regras sociais e culturais do regime em vigor.

De tal maneira, para Mikhail Bakhtin, os espetáculos carnavalescos presentes nas obras de alguns autores estão correlacionados às representações de um mundo *não-oficial*, as quais exemplificariam, até certo ponto, o modo de examinar e de compreender as relações humanas. Mas tal característica se constitui sob um ponto de vista original, demarcado pela perspectiva popular — a qual geraria e privilegiaria certa

cultura do riso. Este aspecto contrasta com a visão preponderante da Igreja e do Estado medievais, principais representantes da *cultura oficial*. Por outro lado, em contraponto a estes, durante o carnaval, constitui-se um segundo mundo: um mundo totalmente *extra-oficial*, no qual os homens conviveriam entre si em condições igualitárias, sem as normas rígidas da comunidade medieval. Essa conduta festiva remonta à Antigüidade Clássica, cujo “folclore” era concomitantemente representado entre dois tipos de cultos distintos: o *sério* e o *cômico*, que deturpavam, por exemplo, as figuras divinas valendo-se muitas vezes de elementos referentes ao burlesco e ao pagão.

Por seu turno, como comumente é concebida, uma das definições de grotesco provém do efeito sinestésico de imagens associadas à determinada anulação de elementos que organizariam sistematicamente a ordem natural das coisas. Por exemplo, na arte pictórica, percebe-se esse efeito no momento em que as figuras da representação humana transitam entre formas animais, quando há quebras simétricas ou bruscas distorções imagéticas desproporcionais e desordenadas. Sob tal ponto de vista, Wolfgang Kayser observa que por meio da palavra *grottesco* — considerando a evolução histórica pela qual seu significado perpassa — depreende-se “algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (KAYSER, 2003, p. 20). Disto compreende-se um efeito onírico que o grotesco exerce: o qual, através de sua conversão para o estilo da escrita, também está relacionado ao romance *El Buscón*. No entanto, assim como salienta M. Bakhtin, Kayser o define somente com o aspecto “lúgubre, terrível e espantoso do mundo grotesco, que ele é o único a captar” (BAKHTIN, 1987, p. 41). Isto ocorre porque, para o estudioso russo, o *grottesco* medieval é inseparável do lúdico, do riso e, por conseqüência, da acepção carnavalesca do mundo.

A arte grotesca, além de desconfigurar as imagens que são por ela representadas, reúne no mesmo patamar paradigmático o trágico e o cômico, o elevado e o baixo, o belo e o feio, etc., combinando-os a um aspecto aparentemente contraditório, assim como ocorre nas características destinadas ao carnaval medieval. De certo modo, em *El Buscón*, o grotesco pretende demonstrar uma visão geral do próprio paradoxo, da própria desarmonia entre o que seria real e aquilo que poderia existir, isto é, ao menos no plano da representatividade e da estilística de Quevedo. Porém, sempre traduzindo o aspecto cômico popular da época em que a obra em estudo foi elaborada. Conseqüentemente, ao relacionar as características teóricas da carnavalização e do grotesco a uma parte da estrutura da picaresca clássica, o enfoque analítico proposto colabora para averiguar um traço fundamental de *El Buscón*, já que tais teorias permitem, sem dúvida, elucidar o caráter satírico, burlesco e paródico que giram em torno das personagens, da estrutura narrativa e do espaço ficcional dessa produção artística.

Com as observações expostas, dir-se-ia que, em *El Buscón*, existem basicamente dois pólos temáticos antitéticos: os quais transitam entre os malefícios terrestres (representando o profano e suas acepções), e as graças divinas (simbolizado pela virtude ou pela moral, por exemplo). O grotesco e a carnavalização se constituem não somente com a finalidade de subverter o sublime, o elevado ou as relações humanas, mas ambas as teorias colaboram para demonstrar o homem tal como é, ou seja, sem as suas máscaras pré-rotuladas, cuja moldagem provém da rígida hierarquia social do período. Nesse sentido, respeitando devidamente as suas diferenças, pode-se relacionar esta característica àquilo que Mikhail Bakhtin define, *stricto sensu*, por realismo grotesco: “a

degradação cava um túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador”. (BAKHTIN, 1987, p.19). Dessa forma, observa-se que o *realismo grotesco*, apropriando-se do corpo para lhe fornecer uma nova configuração, almeja nivelar a condição existencial de todos os indivíduos, e a sua concepção não deixa de estar apoiada na tradição cômica popular. É por essa razão que, para o teórico russo, o *realismo grotesco* estaria estritamente interligado  carnavaalizao, já que as duas categorias fazem parte do mesmo conjunto de imagens e formas discursivas.

Para averiguar a maneira pela qual se estabelece, em *El Buscón*, a simbolização de um “mundo não-oficial”, é considerado especificamente o ponto de vista cômico-popular e o aspecto libertador e regenerador do riso, exemplificado veementemente durante os festejos dos carnavais medievais. Isto porque, nessa produção literária, a concepção carnavalesca do mundo está peculiarmente delimitada: com as suas comemorações burlescas; a demarcação do palco teatral e da praça pública; a versão da paródia sacra e a de fartos banquetes — além de muitas outras imagens e formas discursivas próprias ao realismo grotesco e  picardia.

II. Estrutura da obra e a Picaresca Clássica

El Buscón está subdividido em três livros distintos². O primeiro diz respeito  história familiar de Pablos e engloba o momento em que este personagem recebe uma carta de seu tio, o verdugo. Nessa etapa, é apresentada também a relação do protagonista com o seu único amo, Dom Diego. Estes dois personagens passam pela escola do professor Cabra, onde Pablos tem as suas primeiras aprendizagens como pícaro. O desfecho dessas peripécias iniciais é demarcado pelo término do trabalho prestado pelo protagonista como criado. O segundo livro, por sua vez, está relacionado ao começo das viagens de Pablos, que vai de Alcalá até Madri, passando por Sergvia. Nesses capítulos, além de paródias referentes à literatura da época, o personagem principal conhece um esgrimista louco, que, para exercer sua arte, usava conchas de sopa; encontra-se também com um clérigo poeta, que pode ser considerado como um símbolo do pseudo-intelectual, etc. O terceiro e último livro representa as aventuras ocorridas em Madri, posteriormente em Toledo e, finalmente, em Sevilha. Em resumo, nesses derradeiros trechos da obra, são sublinhadas as funções de Pablos como mendigo, poeta e ator, bem como a sua tentativa de fazer parte da aristocracia decadente.

Alguns estudiosos da Picaresca Clássica — representada por *Lazarillo de Tormes* (1553), *Guzmán de Alfarache* (1599) e *El Buscón* (1626) —, como, por exemplo, Jenaro Talns (1975, p. 45), consideram que para se compreender este gênero narrativo é preciso observar a relação intertextual que estas três obras mantm entre si. Isto porque as suas teorias estruturais e as suas perspectivas contextuais, a partir do romance de Quevedo, são totalmente exploradas e avançam de modo crítico e inovador. Assim, para muitos de seus estudiosos, *El Buscón* torna-se o maior representante da Picaresca Clássica.

O autor de *El Buscón* retoma explicita e conscientemente a estrutura de *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*, fazendo determinado tipo de síntese de ambas as obras, chegando, de certa maneira, a parodi-las. Em decorrência disso, o brilhantismo de Quevedo atinge tal ponto que passa a ser difícil outro escritor aproximar-se da maestria

dos três precursores do gênero. Mas, como é observado por seus estudiosos, mesmo que Quevedo retome alguns moldes dos outros dois romances, concomitantemente inclui na picaresca novas características que dificilmente foram ou serão superadas. Por exemplo, em *El Buscón*, pela primeira vez o narrador do gênero picaresco é explicitamente um pícaro. Não obstante, assim como observa Mário Miguel González, a transgressão referente aos modelos anteriores permitirá também que possa reaparecer a picaresca em outros momentos históricos; ela “fará com que o narrador — e não apenas o protagonista — tenha permanentemente a visão do mundo de baixo para cima e demonstre o fracasso de qualquer tentativa de integração no grupo dominante da sociedade” (GONZÁLEZ, 1994, p. 192). De tal modo, este aspecto também está restritamente relacionado à carnavalização.

III. A concepção carnavalesca do mundo: a regeneração pelo riso

Na narrativa estudada, o protagonista é apresentado tanto como um homem comum quanto, paradoxalmente, um ser inferior, ou seja, rebaixado ante a perspectiva dos valores aristocráticos do período medieval. Por conseguinte, ao contrário do herói dos romances de cavalaria e da epopéia, Pablos, o personagem central do livro de Quevedo, é representado com intenso tom de ironia e de sarcasmo, perante os quais, portanto, determinado aspecto do cômico prevalece. Aliás, um dos artificios da comicidade estabelecida pelo gênero picaresco que pode ser destacado nesse romance visa a distorcer os mitos e ritos medievais *elevados*, muitas das vezes transpondo-os para o nível terrestre, ou seja, rebaixando-os ao cotidiano. Entretanto, é preciso contextualizar este tipo de cômico, uma vez que, segundo Mikhail Bakhtin:

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (BAKHTIN, 1987, p. 10-11)

Em *El Buscón*, a figura do fidalgo é *dessacralizada*, uma vez que, sob o ponto de vista da picaresca clássica, ele passa a ser contraditoriamente o símbolo da decadência social, já elucidada pela sua capa remendada ou pela sua roupa repleta de buracos. Nos capítulos XII e XIII, Pablos encontra-se com um falso fidalgo, que, embora tenha uma *aparência* elegante, traz apenas em seu nome o aspecto de um nobre: “só o Dom me restou para vender e sou tão desgraçado que não encontro ninguém com necessidade dele, pois quem não o tem para a entrada, o tem para a sobremesa, como o edredom o amendoim e outros assim” (QUEVEDO, 1985, p. 61). Percebe-se que a representação do fidalgo (principalmente a do cavaleiro andante, posteriormente satirizada também por Miguel de Cervantes) deveria ser demonstrada em sua acepção comum, isto é, sendo apresentada sob a égide da coragem, da sinceridade, da humildade, da lealdade, da justiça, em meio a outras peculiaridades. Porém, no romance de Quevedo, é constatado que esta ordem é demasiadamente subvertida: o fidalgo falsário é meramente alguém que, assim como o pícaro, luta pela sua sobrevivência. Por extensão, tem-se

toda a carnavalização da nobreza, do clero e de seus costumes. A honra e a desonra estão sobrepostas criticamente e destacam os contrastes entre a rígida hierarquia social do período. Portanto, a carnavalização é, até certo ponto, estabelecida a partir do efeito que provém da junção entre o tom *sério* (representado pelas instituições oficiais ou pela literatura tradicional, clássica) versus o *cômico*, o qual consiste em rebaixar tais tendências. É importante reiterar que as características “sérias” são, por exemplo, as vicissitudes pelas quais passam as personagens de *El Buscón*, e as suas maiores representantes são a fome e a miséria.

Segundo Mikhail Bakhtin, essa forma de literatura, que é desenvolvida por meio do sério contraposto ao cômico, opõe-se à epopéia, à tragédia e à retórica clássica; e constituiu-se durante um momento histórico em que era evidente a desfragmentação da tradição nacional. Sob tal enfoque, eram questionadas as doutrinas morais e religiosas, as tendências filosóficas, bem como o poder dos representantes oficiais — assim como foi demonstrado por meio do exemplo do fidalgo. A carnavalização propicia leis comuns a todos os indivíduos e fornece subsídios para que o grotesco, a paródia e o caricato deturpem concomitantemente a considerada *cultura oficial*, mesclando o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, além de questionar também os ritos e mitos religiosos. Como exemplo disso, em *El Buscón*, os gatunos, companheiros de Pablos, a fim de exercer a picardia, valiam-se de objetos e artimanhas singulares, como, rosários, bênçãos e rezas. Assim, imitavam os padres, subvertendo os costumes religiosos, com intuito de conseguir, esmolas, comida, dinheiro, a qualquer custo. (QUEVEDO, 1985, p. 74-75). O importante a observar aqui é a paródia mordaz em torno da literatura considerada clássica ou de gênero elevado e a completa subversão dos valores vigentes.

Em virtude da carnavalização e do grotesco, tem-se a simbolização de certo nivelamento das personagens: nenhuma é totalmente demonstrada como sublime ou mitificada. E se ocorre a tentativa de tal demonstração, um dos “figurantes” logo é satirizado e rebaixado. Isto acontece com o próprio Dom Diego, único amo de Pablos, pois os dois quase morrem de fome, na escola do professor Cabra (ibidem, 1985, p. 24). Aliás, sob a perspectiva crítica do sujeito da enunciação não há acepções hierárquicas entre os indivíduos, uma vez que todos são escarnecidos — o próprio narrador-personagem zomba de sua condição de pícaro, já que ele mesmo transita socialmente entre a queda e a ascensão, em virtude da projeção retrospectiva em torno dos acontecimentos passados de sua história de vida.

Talvez esse procedimento estivesse relacionado a uma *prática da transgressão*, durante a qual há, paradoxalmente, um permanente movimento de retrocesso: parte-se de um determinado ponto para, em seguida, retornar *in aeternum* ao mesmo lugar de partida. Como se a condição do pícaro fosse semelhante à eterna maldição de um *Sísifo*. Depois de a pedra rolar pelo penhasco abaixo, infundavelmente tem de retorná-la para o pico da montanha. Desse modo, observa-se que a partir do ponto de vista do relator dos fatos, todas as personagens estão submetidas ao rebaixamento e ao escárnio: o poeta e o esgrimista aparecem como loucos; o pseudo-intelectual é desmascarado por suas falsas idéias; o pai, a mãe e o tio de Pablos aparecem ridicularizados ante os castigos da inquisição; por seu turno, os sacerdotes e os estudantes, de certa maneira, disputam ironicamente o título da picardia; e, além de compartilhar da fome com o protagonista, Dom Diogo e a sua família são vistos meramente como um meio de o pícaro Pablos ascender socialmente e, por isso, são ludibriados. Com tudo isso, pretende-se abolir a

hierarquia terrestre, isto é, as relações humanas são padronizadas. Os valores éticos, morais e religiosos são subvertidos, carnavalizados, revelando por vezes o homem em sua condição mais mesquinha e cruel, porém com todo sarcasmo e ironia da picaresca.

Pode-se dizer que o escárnio também atingiria o leitor da obra de Quevedo. Desde o prólogo, observa-se que esta característica demarcará todo o desenvolvimento de *El Buscón*. Dirigindo-se diretamente para um suposto narratário, a voz de um “apresentador do livro” anuncia de antemão quais são os ensinamentos que aquele irá encontrar na história da vida de Dom Pablos, ou seja, todo o tipo de falcatruas, esclarecidos pelas sutilezas com que são feitos os roubos e pela tentativa de encobrir a miséria. De tal maneira, apresenta-se um livro de repletas *zombarias*, no qual são instauradas as invenções e as inversões de padrões preestabelecidos. Talvez exista uma tentativa de parodiar (ou subverter) tanto os prólogos de *Lazarillo de Tormes* e de *Guzmán de Alfarache*, quanto os preâmbulos tradicionais (ou do gênero elevado) do período. Assim sendo, o sujeito da enunciação previamente introduz o leitor no mundo focalizado pelo prisma da picardia, no mundo do sarcasmo e do riso, em oposição ao sério e ao sublime.

Já no segundo capítulo do livro de Quevedo (p. 16-19), os festejos carnavalescos são sublinhados de maneira peculiar. Trata-se da passagem que delimita o período em que Pablos está na escola e o tempo em que ocorrem as festas do carnaval medieval. Em contrapartida às rigorosas normas escolares, é demonstrada uma brincadeira que se desenvolve na *praça pública*, denominada por *rei dos galos*, durante a qual, alguns garotos montados a cavalo têm por objetivo principal decepar as cabeças destes animais. Neste período festivo, as preocupações são postas de lado; e, portanto, há certo tipo de purificação da alma, que se institui a partir do sacrifício dos animais e o qual acarreta o riso dos participantes e dos espectadores. No carnaval, a alma está liberta, e o homem é apresentado como ele realmente é, porque enquanto permanecer a celebração, as máscaras não podem encobrir os anseios mais íntimos do ser humano. Não obstante, é interessante ressaltar que a *prática da transgressão*, desenvolvida pelo protagonista, chega a tal ponto que não permite a configuração do carnaval, pois Pablos, com toda a sua picardia, rouba a cena central e arruína toda a brincadeira carnavalesca. Depreende-se que há de certo modo uma tentativa paradoxal: a de estabelecer a carnavalização do próprio carnaval. Assim, o espírito brincalhão do pícaro, de maneira distinta, enfatizaria um tipo de libertação das normas, de renascimento, essenciais para a ruptura da “vida cotidiana”. Sem dúvida, a trajetória de Pablos simboliza uma nova ordem baseada na aceção de um mundo às avessas.

Para dar destaque ao grotesco, têm-se descrições de algumas figuras que são representadas comicadamente. A fim de confrontá-las, mencionam-se três exemplos distintos deste procedimento. O primeiro está no capítulo segundo, e diz respeito a um suposto cavalo:

Chegou o dia e saí num cavalo tísico e melancólico; o qual, mais por manco que por bem educado, ia fazendo reverências. As ancas eram de macaca, muito sem rabo; o pescoço mais comprido do que de um camelo, vesgo de um olho, cego de outro... se tivesse uma gadanha seria a morte dos rociros... e o que o fazia digno de riso eram as muitas calvas que tinha no couro (QUEVEDO, 1985, p. 18)

Em um primeiro momento, esta representação aproxima-se da figura de um cavalo, mas, na medida em que a descrição decorre, a tendência é criar outra imagem distinta da

deste animal; e, embora a ironia e o sarcasmo estejam presentes nesta definição, existe certo esboço de um ser semelhante a um monstro, o qual não pertenceria mais a este mundo, já que seria o símbolo da “*morte dos rociros*”. Por sua vez, o segundo exemplo está no capítulo terceiro, referindo-se à descrição do padre e professor Cabra: “*cabeça pequena e cabelo vermelho... os olhos, vizinhos do cangote, e até parecia que olhava por buracos, tão afundados e escuros... os dentes faltavam-lhe...; o pescoço comprido como de um avestruz*” (ibidem, 1985, p. 20, [grifos nossos]). Dos dois exemplos citados acima, constata-se um tipo de ambivalência. Não há possibilidade de distingui-los perfeitamente, pois eles são representações inexatas, imperfeitas, inumanas que, no romance, aparecem distorcidas em meio a seres humanos.

Nesse sentido, pode ser sublinhado um aspecto próprio ao realismo grotesco, considerando principalmente a sua característica de representação corporal em contínua transformação, a que se constitui entre “dois pólos de mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose — são expressados... em uma outra forma” (BAKHTIN, 1987, p. 22). Em outras palavras, constata-se que a simbolização das imagens mencionadas não somente destaca um aspecto lúgubre, mas sublinha, sobretudo, o extremado tom de comicidade com o qual elas próprias são descritas, além de divergirem também de formas presentes no cotidiano e da representação clássico-linear do corpo humano. Há nitidamente a sobreposição de dois corpos em mudança recíproca e, por outro lado, cria-se uma figura extremamente cômica.

Ademais, em *El Buscón*, determinado tipo de grotesco também é acentuado nas imagens que estão no episódio em que Pablos recebe uma carta de seu tio, informando-lhe a morte de seu pai (Clemente Pablos) e a condenação de sua mãe (Adonza Saturno de Rebollo). Ambas as mazelas são submetidas pela Inquisição e pelas mãos desse mesmo parente que escreve a notícia. Nota-se que, nesse escrito, o humor se institui de modo distinto. Por intermédio da descrição feita pelo carrasco, tio de Pablinho (exemplificando a maneira como aconteceu a morte de Clemente Pablos), percebe-se uma tentativa de o protagonista disfarçar ironicamente ou amenizar o sofrimento sentido ao ler tal fato: “*declarei como morrera tão honradamente como o mais empregado; como o trincharam e fizeram em quartos e como me escrevera o senhor meu tio, o verdugo de tudo isso, e a prisãozinha de mamãe*” (QUEVEDO, 1985, p. 41, [grifos nossos]). Este tipo de humor, segundo Celaya Gastón (2005, p. 50), almeja criar uma situação aprazível ante a morte (ou a desgraça) de várias personagens do romance de Francisco de Quevedo.

O objeto do riso manifestado por tal aspecto humorístico torna-se distorcido e paradoxal, pois ele provém de determinada configuração tenebrosa e incoerente, a qual iria de encontro ao senso comum e geraria uma das concepções do grotesco. Esta característica é ainda mais emblemática no momento em que o verdugo diz que esquartejou o corpo de Clemente Pablos, jogou-o na estrada e viu quando os corvos devoraram os seus pedaços. De tal maneira, é observado que o contra-senso se constitui a partir de como os personagens (Pablinho e o seu tio) tentam amenizar os fatos referentes à morte do parente. Em síntese, ao pretender atribuir a uma pessoa aspectos animais ou horrendos a fim de oferecer-lhe uma aparência tenebrosa e, ao mesmo tempo, incoerente (ou absurda), instaura-se o *humor grotesco*, assim como acontece com a descrição do professor Cabra.

Com o que foi exemplificado acima, é interessante enfatizar que as desfigurações concernentes tanto à figura humana quanto à do animal, na arte pictórica grotesca desse período, remontam também à determinada definição religiosa medieval, segundo a qual representa o *signo* do sofrimento do fim dos tempos. Tal definição está restritamente vinculada ao *Apocalipse* bíblico; e traz a exemplificação dos estigmas dos castigos àqueles que pecaram e que provavelmente serão excluídos, “no fim do mundo”, do paraíso divino. Um bom exemplo dessas constatações está presente nos quadros de Goya, de Peter Brueghel e de Hieronymus Bosch. Deste último, destaca-se uma célebre pintura intitulada *O Inferno Milenar* (elaborada em torno de 1503), na qual estão apresentadas três fases distintas da Bíblia Sagrada: O Paraíso, O Jardim das Volúpias e O Inferno.

De acordo com as constatações elucidadas aqui, fica claro que *El Buscón* retoma de maneira peculiar estas três etapas bíblicas. No entanto, não as dividindo sistematicamente, já que, como ficou explícito, há a carnavalização destas três acepções religiosas. Nessa obra, não é almejada a obtenção do paraíso celestial. Por essa razão, sendo representado pelo mundo terrestre, junto às suas concupiscências, o jardim das volúpias é o mais desejado: tanto por parte do protagonista como por parte de outras personagens, inclusive pelos próprios representantes do clero, que se tornam pecadores. Em suma, a subversão do sagrado aproxima o significado de um paraíso celestial cada vez mais do mundano, do terrestre. É neste sentido que há também, na obra de Quevedo, determinado rebaixamento do sublime, do elevado. Por outro lado, talvez o inferno também seja o próprio mundo, onde ocorrem todos os tipos de malogros. Por isso, o carnaval seria imprescindível para libertar os seres humanos de seu sofrimento “milenar”, ainda que temporariamente.

Por intermédio do prisma da picaresca, o enfrentamento das mazelas defrontadas pelos personagens (sobretudo pelo protagonista) não se forma de maneira árdua e malevolente, já que é através das peripécias que se tem a perspectiva cômica, ou melhor, a visão carnavalizada do mundo. Dom Pablos tem de enfrentar as vicissitudes que lhe são impostas para provar que é capaz de superá-las, demonstrando, de tal maneira, toda a argúcia do pícaro. Portanto, é esta característica que promove o riso. Em decorrência disso, às vezes o que predomina nessa composição literária de Quevedo é o tragicômico. Provavelmente, pensando especificamente na figura do público medieval, o leitor riria das prováveis enfermidades vividas ou presenciadas por si próprio.

Aliás, retomando mais uma vez o prólogo, observa-se que o eixo central de *El Buscón* seria uma intensa busca em torno da fruição estética. Para tanto, é representado determinada figura cômica que tem por finalidade divertir, oferecendo deleite ao leitor. Assim, tem-se a simbolização de determinado universo ficcional: o submundo dos pícaros. Sob tal ponto de vista, ressalta-se que este submundo está estritamente correlacionado ao carnavalesco, pois, nessa obra, é posto em evidência a desordem, as injustiças, bem como a transgressão, que, acrescentada à picardia, é salientada por todo desenrolar da narrativa, mas de maneira irônica e cômica. Não é casual que nos últimos capítulos, Dom Pablos passa a ser um ator, e o *palco*, ambiente propício à carnavalização, de certo modo ganha destaque. Nesse sentido, o modo pelo qual se constitui a paródia sacra adquire uma projeção ampla, que (devido à imitação burlesca das peças religiosas, sobreposta às comédias contracenadas pelo protagonista) confirma o tom de crítica às instituições oficiais.

IV. À guisa de conclusão

Em *El Buscón*, a paródia que gira em torno dos romances de cavalaria, do discurso poético, das instituições oficiais e da *honra*, símbolo da nobreza medieval, legitima a visão carnavalesca do mundo, instaurando, de tal maneira, certa significação burlesca, ou até mesmo escatológica, da vida. Claro que esse quadro é estabelecido, sobretudo, por intermédio do cômico versus as vicissitudes do protagonista Pablos. No entanto, ante as suas mazelas de vida, o riso torna-se uma necessidade vital para alegrar e libertar a alma, até mesmo a do suposto narratário (*Vuestra Merced*), para quem o sujeito da enunciação freqüentemente se dirige, contando a trajetória de vida ou a eterna busca aparentemente sem resultado do protagonista: “pois nunca melhora o seu estado quem muda somente de lugar e não de vida e de costumes” (QUEVEDO, 1985, p. 107).

Dir-se-ia que há, nessa composição artística, um discurso que está relacionado a um contra discurso; e que, por meio da junção destes, se consolidaria o efeito que propiciaria o riso: característica esta que foi relacionada à denominada *prática da transgressão*. Por extensão, o humor contribui, de certa maneira, para libertar o próprio protagonista do sofrimento relativo ao seu cotidiano picaresco, colaborando, assim, para ele esquecer as suas vicissitudes ou as iniquidades pelas quais seus parentes passaram, por exemplo. Em suma, na obra de Quevedo, o riso se institui a partir dessas características e, assim como ele ameniza o sofrimento do pícaro, contribuiria para sublinhar a sua força regeneradora. Tal aspecto teórico está fundamentado nas seguintes observações de Bakhtin (1987, p. 41): “o grotesco da Idade Média e do Renascimento, impregnado da visão carnavalesca do mundo, libera a este último de tudo que nele pode aterrorizar, torna-o totalmente inofensivo, alegre e luminoso”.

Destarte, a configuração crítica proporcionada pela teoria bakhitiniana sugere que *El Buscón* é elaborado esteticamente sob os moldes das máscaras do riso, do grotesco, da paródia e dos questionamentos referentes aos ritos e mitos religiosos ou àqueles representados pela cultura *oficial* da época. Além disso, é demonstrado que esse tipo de narrativa picaresca simboliza a cultura de um povo em suas implicações mais extremistas. Isto porque essa obra também faz parte desse panorama cultural, e, de tal modo, não deixa de representá-lo significativamente. Assim sendo, percebe-se que a correlação entre o sagrado e o profano, o popular e o erudito, o gênero baixo e o elevado, a tragédia e a comédia, embora seja de certa maneira contestada, está presente nessa narrativa, já que simboliza, sem dúvida, o ícone máximo da picaresca clássica e mantém um diálogo intertextual com os outros romances que representam esta vertente literária do século XVI e XVII.

Não é por acaso que diversos autores consideram Francisco de Quevedo como o maior estilista da língua espanhola. Para Jorge Luis Borges, por exemplo, a grandeza de Quevedo destaca-se principalmente no campo estético verbal. Por isso que “juzgarlo un filósofo, un teólogo o... un hombre de estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido” (BORGES, 1976, p. 45). De modo peculiar, esta característica apontada por Borges também está sublinhada em todo desenvolvimento do romance em questão.

Em *El Buscón*, o grotesco não é somente destacado em prol das descrições que desfiguram os seres humanos ou inanimados e nem apenas acentuado pelo seu cunho humorístico, o que é derivado de uma de suas possíveis definições. Ao mesmo tempo, observa-se que o grotesco também está estritamente relacionado ao trabalho com a

linguagem, assim como assinala Américo Castro (apud RICAPITO, 1980, p. 505-506), em virtude dos recursos estilísticos concernentes ao Conceptismo Barroco, já que há, na obra em questão, a utilização excessiva do jogo de palavras. Por meio de paranomásias, antimetáboles, paralelismos, gradações, antíteses, oxímoros e outros tantos elementos que sublinham o contraste, tal recurso retórico caracteriza a própria transformação ou desfiguração concernente ao *grotesco*, mas só que concebida principalmente como um dos artificios restritos do estilo do autor. De certa maneira, esta acepção, associada à ousadia da criação artística, enfatizaria as distorções ornamentais do pictórico artístico em geral, sobretudo às concepções vanguardistas do século XX, porém consideradas como técnicas do próprio aperfeiçoamento estilístico.

Notas

¹ Bakhtin observa que, além da obra de Rabelais, a produção literária de Cervantes, Erasmo, Shakespeare, Lope de Veja, entre outros, também apresentam aspectos genuínos do carnaval medieval. Nesse quadro, também são incluídos alguns textos de Quevedo (1987, p. 10).

² Para sistematizar o presente trabalho, optou-se por utilizar a tradução de E. Zagury (1985), que não considera a divisão em livros, mas sim a seqüência entre capítulos.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Universidade de Brasília, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. Quevedo. In: _____. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1976, p. 44-51.
- GASTÓN, Celaya. Desahogo emocional y humor grotesco en *El Buscón* de Quevedo. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literários*. Arizona: University of Arizona, v 3, n°. 2, p. 47-54, 2005.
- GONZÁLEZ, Mário Miguel. “La vida del Buscón”. In: _____. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p.175-203.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin* São Paulo: EDUSP, 2003, p. 63-81.
- PARKER, Alexandre A. “Cenit y nadir en España”. In: _____. *Los pícaros en la literatura*. Madrid: Grados, 1975, p.43-79.
- QUEVEDO, Francisco de. *O gatuno: história da vida do gatuno chamado Dom Pablos, exemplo de vagabundos e espelhos de velhacos*. (Trad. Eliane Zagury) São Paulo: Global, 1985.
- RICAPITO, Joseph. V. *Bibliografía Razonada y Anotada de las obras Maestras de la Picaresca Española*. Madri: Editorial Castalia, 1980, p. 499-567.
- TALÉNS, Jenaro. “La vida del Buscón”. In: _____. *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Valencia: Jucar, 1975, p.43-79.

The God of Small Things: um espaço literário híbrido entre o Oriente e o Ocidente

Luciana Moura Colucci de Camargo¹

¹Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) e Centro Universitário Moura Lacerda (CUMML)

lucianacolucci2004@yahoo.co.uk

ABSTRACT: *This article is a brief outline of the tradition of the Indian literature and aims at presenting the Indian writer Arundhati Roy (1961) and her book entitled The God of Small Things (1997), in which, fiction and historical facts related to the consequences of the British colonization in India are brought together in a hybrid universe that mingles eastern and western cultural traits.*

KEY-WORDS: *The God of Small Things; Arundhati Roy; Hybridity, Western culture; Eastern culture.*

RESUMO:

Este artigo é um breve panorama da tradição da literatura indiana realizado com o objetivo de apresentar a autora indiana Arundhati Roy (1961) e sua obra The God of Small Things (1997), na qual ficção e episódios históricos, relativos às conseqüências da colonização inglesa na Índia, mesclam-se em um universo histórico-literário híbrido, composto de elementos da cultura oriental e da ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: *The God of Small Things; Arundhati Roy; Hibridismo; Oriente; Ocidente.*

I have to say that my book is not about history but biology and transgression. And, the fact is that you can never understand the nature of brutality until you see what has been loved being smashed. And so the book deals with both things – it deals with our ability to the brutal as well as our ability to be so deeply intimate and so deeply loving. (Arundhati Roy).



Em 1997 surge, no cenário contemporâneo das letras, a obra *The God of Small Things*, da autora indiana Arundhati Roy (1961), cujo valor literário foi internacionalmente reconhecido ao ser agraciada com um dos prêmios mais importantes da literatura escrita em língua inglesa, o *Booker Prize*. A partir desse acontecimento, Roy desperta a atenção da crítica, tornando seu livro objeto de inúmeros estudos, que o abordam sob diversos ângulos como o político, o poético, o feminista e o da narrativa híbrida e contemporânea.

Apesar de sua aparência frágil, jeito tranqüilo, silhueta esguia e olhar e sorriso meigos, Roy escreve para causar raiva, para desestruturar idéias arcaicas e, principalmente, para questionar e problematizar as fronteiras entre o Ocidente e o Oriente. Seu ímpeto iconoclasta já está formalmente declarado por ela mesma em um cartaz em sua porta, dizendo não ser modelo de comportamento. Com essa frase, a escritora define sua presença no mundo, deixando bem claro ser uma voz que veio para contestar.

Tal postura é revelada em seus escritos literários e políticos e inúmeras intervenções em atos públicos contra a situação precária dos socialmente desprivilegiados, o lugar dos países em desenvolvimento no contexto internacional, a excessiva modernização da Índia, o imperialismo e a globalização. Essa postura já a colocou em situações complicadas, como prisão e diversos processos judiciais. Em contrapartida, essa madura e polêmica escritora tornou-se uma das personalidades mais admiradas pelos jovens indianos e pela crítica internacional, por seu inegável talento artístico e força incansável na tentativa de construção de um mundo realmente melhor, sem demagogia.

Sua obra ficcional, o livro *The God of Small Things* (1997), representa justamente uma forma de denúncia às questões complicadas que envolvem as castas e a inserção da mulher na complexa sociedade indiana. Esses dois assuntos representam grande entrave nessa

sociedade que tem vivido um embate rigoroso na tentativa de entender sua identidade nacional e cultural e na luta pela modernização, principalmente pelo fato de que, para se modernizar, a Índia precisa indubitavelmente dialogar com o Ocidente, cujos alicerces filosóficos estão em permanente tensão com suas tradições milenares.

Esses temas são abordados seriamente por Arundhati Roy nessa obra literária que coloca em questionamento os princípios fundadores tanto do pensamento da sociedade ocidental como da oriental. Com isso, ela conquista um lugar privilegiado no universo literário internacional, fazendo coexistir no cânone europeu a voz do “outro”.

O desejo de fazer ecoar essa “voz do outro” em língua portuguesa e no Brasil, levou-nos a escolher *The God of Small Things* como objeto de pesquisa para o doutorado e a analisá-lo com um diapasão que ainda não havíamos visto ser utilizado pelos estudiosos que me antecederam, isto é, pela teoria da narrativa poética (1978), de Jean-Yves Tadié.

Com esse pensamento, observamos que a escritura de Roy possivelmente nos permite entendê-la em duas tradições: na primeira, é possível guiar a leitura da obra pela tradição de escritores indo-ingleses devido às suas amplas e severas críticas políticas que perpassam o pós-colonial, o sistema de castas, a mulher e a utilização da língua inglesa, revelando um profundo e sólido conhecimento de sua realidade enquanto indiana. Na segunda, evidencia-se fortemente a incorporação de procedimentos narrativos ocidentais, principalmente ao lembrarmos a ampla utilização da língua inglesa e do romance ocidental na Índia. Para melhor compreensão desse vínculo de Roy com essas duas tradições, recorreremos, brevemente, à História e à História da Literatura.

Com a instauração da Segunda Guerra Mundial, a ocupação britânica na Índia tornou-se insustentável. No dia 15 de agosto de 1947, o governo britânico nomeou Lorde

Mountbatten para liderar o processo de descolonização, e Nehru, finalmente, à meia-noite, anunciou para o mundo a independência da Índia.

A literatura indiana absorve também todas essas transformações e, aliada aos adventos da imprensa, caminha definitivamente rumo à modernidade, principalmente quando, em 1835, Thomas Babington Macaulay, conselheiro britânico para assuntos comerciais indianos, incorpora, por meio de seu *Minute on Education*, definitivamente a tradição literária ocidental à indiana.

Nesse novo processo literário, destacaram-se Raja Rammohun Roy (1772-1833), Mahavir Prasad Dwivedy (1864-1938) e Arunacala Kavi (1780 - ?) na prosa; Michael Madhusudan Dutt (1824-1873) e Jayashankar Prasad (1889-1937), Laksminath Bezbarua (1868-1938) e Muhammad Iqbal (1876-1938), na poesia, na introdução do verso branco e do soneto na poesia indiana; Dutt também na composição das primeiras peças na tradição do drama ocidental; Sir Rabindranath Tagore (1861-1941) na introdução da técnica dos contos; Chandra Chatterjee (1838-1894) e Hary Narayan Apte (1864-1919), na incorporação do romance.

Com a independência indiana em relação à Inglaterra, em 1947, muitos escritores indianos, mesmo com sentimentos contraditórios entre as culturas inglesa e indiana, optam por continuar a tradição de escrever em inglês, língua destinada a todos os indianos cultos. A literatura produzida por essa tradição centra seu enredo na história da nação indiana e é definida como **indo-inglesa** ou **pós-colonial**.

Segundo a crítica norte-americana Julie Mullaney (2002), a tradição da literatura indiana escrita em inglês remonta ao final do século XVIII, com o estabelecimento do império inglês e da língua inglesa como “a língua” do *Indian Civil Service*. Entretanto, o

nascimento de romances indianos em inglês está ligado principalmente à geração de escritores a partir da década de 1930, em que se destacam Raja Rao (1909), Mulk Raj Anand (1905-2004), G. V. Desani (1909-2001), R. K. Narayan (1906), V. S. Naipaul (1932), Nayantara Sahga (1927), A. K. Ramunujam (1929), Kamala Das, (1939), Amitav Ghosh (1956), Salman Rushdie (1947), Vikram Chandra (1961), Upamanyu Chatterjee (1959), Rohinton Mistry (1952), Amit Chaudhuri (1952) e Gita Mehta (1943).

Como exemplo dessa geração, citamos Salman Rushdie que, de forma notável, representa justamente essa grande mudança na literatura indiana. Com a publicação de seu romance *The Midnight's Children* (1981), o autor internacionaliza a ficção indiana, resgatando essa nação e sua história.

A vida do narrador de *Midnight's Children*, Saleem Sinai, nascido no momento exato da independência indiana, é perpassada fortemente pelos acontecimentos políticos e religiosos da época. Essa coexistência leva-o a pensar que sua vida particular tinha, ironicamente, se tornado pública porque Saleem não só participa de algum desses episódios, mas se encontra também, de algum modo, envolvido neles.

Dessa maneira, Rushdie promove um embate entre a identidade de Saleem e a identidade indiana já que ambos se encontram fragmentados e mutilados: para a Índia, essa fragmentação é representada pela sua diversidade cultural, religiosa, política e lingüística, fazendo com que a instauração de uma nação seja uma tarefa desafiadora e hercúlea; para Saleem a busca é direcionada para si próprio e que, de tão profunda, está metaforizada nas mutilações físicas que a personagem sofre, durante a infância, no *playground*, e, já adulto, sob os cuidados de um médico.

Por causa de todas essas premissas, percebemos a importância de Rushdie no cenário literário, ainda mais ressaltada pelo fato, de os escritores de tradição indo-inglesa, que o sucederam, terem sido “batizados” de “Filhos de *Filhos da Meia-Noite*” por justamente trabalharem tropos centrais no romance indiano de língua inglesa: a história da nação indiana (tema) e o hibridismo (estilo), como elucida Festino (2005, p. 65).

Inseridos nessa tradição, estão Shashi Tharoor (1956), Upamanyu Chatterjee, Amitav Gosh, Allan Sealy (1951) e – a partir da década de noventa até o presente - Amit Chaudhuri, Vikram Chandra, Manju Kapur (1948), Anita Desai, Michael Ondaatje (1943), Romesh Gunesequera (1954), Jumphah Lahiri (1967), Rohinton Mistry, Vikram Seth e Arundhati Roy.

Portanto, o contato entre essas duas grandes tradições literárias – o Oriente e o Ocidente -, Roy escreve *The God of Small Things*, uma narrativa poética na Índia. Novamente, da conjunção entre Oriente e Ocidente, entre poesia e prosa, *logos* e *mythos*, e matéria e espírito, existe a definição da narrativa poética praticada por Arundhati Roy, refletindo, além da trajetória mítica, um processo de hibridismo cultural e literário contemporâneos que só faz engrandecer o fenômeno literário e aproximar povos de natureza diametralmente opostas. Dessa maneira, não é difícil entender porque *The God of Small Things* é um exemplo perfeito de narrativa poética por apresentar, entre outras características, a integração de dois planos narrativos.

Em **primeiro plano**, é possível identificar um enredo mais simples, fundamentado na trajetória, dos anos sessenta aos anos noventa do século XX, de uma família tradicional indiana, em confronto com sérias questões acerca da colonização inglesa na Índia, das incursões marxistas, híbridas e globalizadas que desencadearam uma profunda crise das

identidades cultural e nacional. A conjunção desses elementos seculares e históricos levou esse país a ter dificuldades no estabelecimento dessas identidades reforçando o verdadeiro caos de miséria, pobreza e pluralidade de castas, de línguas e de religiões desse país, como podemos observar nas palavras de Octávio Paz a seguir. Portanto, é nesse primeiro plano que *The God of Small Things* é receptivo à crítica pós-colonial, demonstrando, por meio de sua voz social, todas as contradições de que a Índia é formada:

A primeira coisa que me surpreendeu na Índia, como a todos, foi sua diversidade feita de violentos contrastes: modernidade e arcaísmo, luxo e pobreza, sensualidade e ascetismo, incúria e eficácia, mansidão e violência, pluralidade de castas e línguas, deuses e ritos, costumes e idéias, rios e desertos, planuras e montanhas, cidades e pequenos povoados, a vida rural e a industrial, a distância de séculos no tempo e juntos no espaço. Porém a peculiaridade mais notável e a que marca a Índia não é de índole econômica ou política, mas sim religiosa: a coexistência do islamismo e do hinduísmo (1995, p. 41).

Entretanto, é no **segundo plano** que a leitura se revela poética, pois o enredo, o espaço, o tempo, a estrutura e o estilo, o narrador e as personagens deixam o discurso organizado de maneira lógica e seqüencial, para adentrar-se em um universo estrutural moldado no caos, nas digressões, no ritmo da memória, nos sentidos, na fantasia, “formando uma espécie de contra-narrativa e apresentando-se como uma experiência da realização da linguagem” (CAMARANI, 1997, p. 263). Roy verdadeiramente adere ao trabalho diferenciado com a linguagem: ela empreende um exercício de burilamento e estranhamento das palavras, elevando-as a condição poética ou melhor, de narrativa poética.

Essa idéia da contra-narrativa torna-se mais concreta ao refletirmos que *The God of Small Things* é um livro sobre a Índia e sobre a natureza humana. Esse pensamento, aliado às intensas imagens míticas e poéticas e à própria trama, fornecem elementos que apóiam a escolha dessa teoria crítica em complementação à abordagem pós-colonial porque, como coloca Freedman (1971, p. 2), o contexto do mundo externo é percebido pelos escritores de

narrativa poética, só que os mesmos os observam sob uma outra perspectiva, a da poesia. Com base nessa afirmação de Freedman, podemos afirmar que a realidade histórica da Índia foi mesclada à realidade interior das personagens de *The God of Small Things*, como acontece, principalmente, com Estha e Rahel porque esses irmãos, mesmo em sua inocência infantil, já sabiam que “[a] confusão ficava num lugar mais profundo, mais secreto.” (ROY, 1999, p. 14) que somente foi explorado em virtude da escritora poética da autora.

Portanto, Roy, ao focalizar sua nação – com um olhar lírico -, empreende um trabalho literário contemporâneo que abarca o microcosmo indiano e o macrocosmo do mundo ampliando as fronteiras do cânone literário eurocêntrico. Finalmente, observamos que Roy, arquiteta de formação, constrói criticamente com cores, sabores, sons, cheiros, tradições, contradições, povos, crenças e rituais uma Índia híbrida que, ao fundir Oriente e Ocidente, apresenta a busca mítica do homem contemporâneo por momentos de realização e de felicidade.

Dessa forma, a questão da Índia multifacetada, com seus problemas de castas, de múltiplas línguas e religiões e de diversas e diversificadas influências estrangeiras, acaba por se afirmar no texto como uma grande busca social que se torna poética e metaforizada no desejo de cada uma das personagens de encontrar o seu paraíso perdido. Esse desejo, que é alimentado por um movimento interior calcado em uma tradição cosmogônica oriental, milenar e particular, se apresenta em oposição à cosmologia ocidental, efêmera e globalizada.

Por isso, acreditamos ser pertinente concluir que, como já mencionado, da aliança entre os aspectos literários ocidentais e orientais (indianos), Roy promoveu a criação de um universo híbrido – quanto à forma e ao conteúdo - profundamente sensível na pequena

comunidade de Ayemenem, no estado de Kerala, onde “as noites são claras, impregnadas de preguiça e de calma expectativa” (ROY, 1999, p. 13), cujo eco reverbera em todos nós, sem exceção, elucidando a intenção da epígrafe de abertura do livro, na qual John Berger poeticamente nos fala que “nunca mais uma única estória será contada como se fosse a única”. (ROY, 1999).

Concluimos, portanto, essa breve discussão – ***The God of Small Things: um espaço literário híbrido entre o Oriente e o Ocidente*** - observando que Arundhati Roy, em conjunto com todos os outros filhos de “Filhos da Meia-Noite”, traz sua voz social e lírica ao Ocidente para que se realize um diálogo profícuo entre essas duas grandes tradições, que podem se completar na diversidade, e para que a literatura cumpra um dos seus desígnios, que é atar o homem à eternidade.

Referências bibliográficas

- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Tradução e poética: Charles Nodier**. 1997. 276 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Índia: um olhar amoroso*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *O Mahabharata*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- FESTINO, G. Cielo. *Uma praja ainda imaginada*. São Paulo, 2005. 243 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FONSECA, Carlos Alberto da; ALMEIDA, Maria Lúcia Fabrini de Almeida. Aspectos da literatura indo-inglesa contemporânea: Jhabvala, Rushdie, Tharoor, Nailpaul: *Culturas*

- e Signos em Deslocamento*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da UFMG, 1995. (58-75).
- IÁÑEZ, Eduardo. *História da Literatura – As literaturas antigas e clássicas* (vol.1). Portugal: Planeta Editora, 1989. (2-58).
- MACAULAY, Thomas Babington. *On Empire and Education*. Disponível em: <<http://www.fordham.edu/halsall/mod/1833macaulay-india.html>>. Acesso em: 14 ago.2006.
- MALHOTRA, B.M. O xeque Farid: um venerado santo e poeta sufista: *A Índia Perspectivas*, São Paulo, nº 04, p.19-21, abr. 2003.
- PAZ, Octavio. *Vislumbres da Índia*. São Paulo: Mandarim, 1995.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Arundhati Roy: portrait of the artist as a political activist: *Literaturas de Língua Inglesa: visões e revisões*. Florianópolis: Editora Insular, 2005. (409-418).
- ROY, Arundhati. *The God of Small Things*. New York: Harper Perennial, 1997.
- ROY, Arundhaty. *O Deus das Pequenas Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RUSHDIE, Salman. *Os filhos da meia-noite*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- RUSHDIE, Salman. **Midnight's Children**. New York: Avon Publishers, 1982.
- SRIDHARA, Srimad Bhakti Raksaka; MAHĀRĀJA, Deva Goswāmi. *Bhagavad Gita: o tesouro oculto do doce absoluto*. Tradução de Stripad Bhuvana Mohan Prabhu e Srimati Bhimala Devi Dasi. São Paulo: Clube do Livro Vaisnava/Prema Editora, 2002.
- WALSH, William. *Indian Literature in English*. England: Longman. 1990.

A constituição do *ethos* feminino da personagem Mônica de Maurício de Sousa

Andreia Cristina da Silva

Mestranda em Lingüística do Programa de Pós-graduação em Lingüística da Universidade de Franca (UNIFRAN) – E-mail: deinha-uemg@bol.com.br

Abstract. *Nowadays we believe that none text is free of judgments and intentions and it is in opinion's world that we weave the social, political and economic relations. Under the Rhetoric perspective, this work intends to analyze the feminine ethos' constitution of Maurício de Sousa's character Mônica through the study of the rhetoric strategies responsible for the discourse's efficacy and its persuasive potentiality. We can perceive the discursive construction of a feminine "cultural ethos" that reveals the woman's position nowadays.*

Keywords. *Ethos; Rhetoric; Feminine.*

Resumo. *Acredita-se, hoje, que nenhum texto é livre de julgamentos e intenções e é no mundo da opinião que tecemos as relações sociais, políticas e econômicas. Este trabalho objetiva, na perspectiva da Retórica, analisar a constituição do ethos feminino da personagem Mônica de Maurício de Sousa através do estudo das estratégias retóricas responsáveis pela eficácia do discurso e de sua potencialidade persuasiva. Podemos perceber a construção discursiva de um "ethos cultural" feminino que revela a posição da mulher em nossos dias.*

Palavras-chave. *Ethos; Retórica; Feminino.*

Introdução

A Mônica é uma das personagens mais populares dos quadrinhos brasileiros. Seu criador, Maurício de Sousa, é o mais bem sucedido autor de histórias em quadrinhos no Brasil. A sua "Turma da Mônica" faz sucesso em revistas editadas em 9 idiomas com tiragem mensal de 3 milhões de exemplares. Seus personagens são associados a mais de 5 mil itens, que abrangem alimentos, brinquedos e materiais escolares. Mônica é uma menina superativa, anda pelos espaços públicos, se relaciona com amigos, participa das mesmas aventuras que os meninos, e tem uma grande força física. Desejamos verificar, neste estudo, como se constitui o *ethos* feminino da personagem e, conseqüentemente, perceber como se vê a mulher nestas HQs.

Nossa história revela como as mulheres sofreram vários tipos de discriminação e foram tratadas de maneira diferenciada e inferior aos homens. Percebemos, atualmente, uma sensível mudança nesse quadro, conquistada por meio de muito empenho e sofrimento por parte de mulheres que desejavam ocupar "seu verdadeiro lugar". Mas, se por um lado, elas conseguiram quebrar muitas divisões impostas e conquistar espaços antes predominantemente masculinos, por outro, ainda enfrentam resquícios da sociedade patriarcal, presentes no inconsciente coletivo. Portanto, as imagens do

feminino que visualizamos atualmente, podem ser investigadas a partir de marcas persuasivas seculares, que não estão necessariamente explícitas na superfície textual, mas se revelam implicitamente nos intrincados processos de construção argumentativa. A constituição do *ethos* desta personagem, talvez resulte num *ethos* cultural significativamente representativo para determinar uma maneira de ser considerada adequada para o universo feminino.

O *ethos*

Segundo Amossy (2005), sempre que tomamos a palavra, construímos uma imagem de nós mesmos. Não precisamos fazer um auto-retrato ou nos descrevermos explicitamente: nosso estilo, nosso jeito de expressarmos, nossas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de nós. Essa imagem pode facilitar ou dificultar a aceitação do discurso e ocorre constantemente no nosso dia-a-dia em qualquer ato comunicativo.

A construção de uma imagem de si constitui-se, então, peça fundamental da retórica e está fortemente ligada à enunciação. Vários autores ocupam-se do *ethos* e, por isso, temos diversas visões teóricas a respeito dele. Aristóteles, em sua época, já acredita que todo o poder de persuasão está no caráter moral do orador. Amossy (2005) afirma que Barthes (1970, p. 315) conceitua o *ethos* como: “os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão [...]”. Já a Pragmática, segundo Amossy (2005), conceitua o *ethos* como o fenômeno discursivo que não deve ser confundido com o sujeito empírico. Modernamente, é Oswald Ducrot (1987) quem introduz o termo *ethos* às ciências da linguagem pela sua teoria polifônica da enunciação. Ele considera enunciação, a aparição de um enunciado, e não o ato que um sujeito falante produz. Concentra-se, também, em separar as ficções discursivas, instâncias internas do discurso; do ser empírico que está fora da linguagem. Em suma, não se interessa pelo sujeito falante real, mas pela instância discursiva do locutor, e eles não são absolutamente a mesma coisa. A esse respeito destacamos:

Ela [a pragmático-semântica] diferencia o locutor (L) do enunciador (E) que é a origem das posições expressas pelo discurso e é responsável por ele; ela divide o locutor em “L”, ficção discursiva, e em “λ”, ser do mundo, aquele de quem se fala (“eu” como sujeito da enunciação e “eu” como sujeito do enunciado). Analisar o locutor L no discurso consiste não em ver o que ele diz de si mesmo, mas em conhecer a aparência que lhe conferem as modalidades de sua fala. (AMOSSY, 2005, p. 14)

O *ethos* está ligado a L, o locutor como tal: é como origem da enunciação que ele se vê investido de certos caracteres que, em contrapartida, tornam essa enunciação aceitável ou recusável. O que o orador poderia dele dizer, como objeto da enunciação, concerne em contrapartida, [...] ao ser do mundo, e não é este que está em questão na parte da retórica de que falo. (DUCROT, 1984, p. 201)

A análise pragmática examina, portanto, além das instâncias que colaboram para a interação verbal, o locutor e a maneira como se coloca na interlocução

construindo uma imagem de si. A análise do *ethos* junta-se, assim, ao estudo da interlocução que se preocupa com os interactantes, o cenário e o objetivo da troca verbal.

Para a sociologia, segundo Amossy (2005), a força do discurso não está associada à língua propriamente dita, mas sim aos quadros institucionais e rituais sociais. A autoridade do orador, nesta perspectiva, não depende da imagem de si que constrói no discurso, mas da posição social que ele ocupa. Para Bordieu (1996), o discurso só terá autoridade se for proferido por quem é legitimado a fazê-lo, em situações legítimas diante de um auditório legítimo. Nesta concepção o *ethos* não tem nada de construção discursiva, pois suas palavras concentram apenas o universo simbólico do grupo de que faz parte e que ele deve obedecer. O discurso só será eficaz se os receptores reconhecerem a legitimidade do orador. Nessa teoria, portanto, a importância não está no que se diz, mas, sobretudo em quem diz e no poder que ele tem aos olhos do público.

Em resumo, para a Pragmática, o *ethos* constrói-se com base na interação verbal e é interno ao discurso, ao passo que para a Sociologia, ele é criado com base em mecanismos sociais e posições institucionais exteriores. Diante destas posições, poderíamos nos perguntar: afinal, o *ethos* feminino da Mônica deve ser considerado resultado de uma atividade puramente languageira (*ethos* discursivo) ou uma posição puramente institucional (*ethos* institucional)?

Segundo Amossy (2005), na perspectiva retórica, *ethos* discursivo e *ethos* institucional podem ser complementares. A eficácia do discurso, portanto, não é nem absolutamente interna, nem absolutamente externa à língua: acontece em diferentes níveis. Assim, nesse estudo, não podemos separar *ethos* discursivo do *ethos* institucional. A personagem é analisada tanto pelo discurso que reproduz, quanto pela posição institucional que ocupa. A esse respeito citamos Amossy (2005, p. 137):

[...] a análise retórica que examina o *ethos* como construção discursiva em um quadro interacional se articula, ao mesmo tempo, com a pragmática e a reflexão sociológica. A primeira permite-lhe trabalhar a materialidade do discurso e analisar a construção do *ethos* em termos de enunciação e de gênero de discurso. A segunda permite-lhe não somente destacar a dimensão social do *ethos* discursivo, mas também sua relação com posições institucionais exteriores.

Neste trabalho, assumimos o conceito de *ethos* difundido por Aristóteles: o *ethos* que liga-se ao caráter que o orador parece ter diante do auditório. Mas, tais reflexões contemporâneas sobre *ethos* nos ajudam a constituir os princípios de análise. De onde vem a autoridade da personagem de Maurício de Sousa? Como explicar o enorme sucesso que faz e, conseqüentemente, sua imensa popularidade junto ao público infanto-juvenil?



SOUSA, Maurício de. *Mônica Natal* nº 6. São Paulo: Editora Globo, 2003. p. 164

Segundo Perelman (2005), o orador consegue adesão apoiando-se nos *topoi* (lugares comuns). As personagens da Turma da Mônica exercem grande fascínio sobre as crianças exatamente por ocuparem lugares que permitem uma identificação. A menina Mônica é “dona da rua”, independente, reconhecida em seu poder. Lugares que legitimam e autorizam essa personagem junto ao público leitor, que, uma vez “encantado” adere ao discurso.

Perelman (2005) afirma que toda argumentação deve ser construída com base no auditório para o qual ela é dirigida. O orador necessariamente precisa se adaptar a ele através da partilha de valores, evidências, crenças, ou seja, da *doxa* comum. É por esse motivo que as HQs de Maurício de Sousa são tão populares. Elas tratam de temas que crianças e adolescentes conhecem bem: amizade, preconceito, amor... O discurso é eficaz na medida em que o locutor goza de autoridade diante dos que o ouvem. Ele apóia seus argumentos na *doxa* partilhada com os interlocutores e constrói seu *ethos* com base em representações coletivas que sejam positivas aos membros do auditório, pois, assim como o orador faz uma imagem do seu auditório, o auditório faz uma imagem do orador.

A *doxa* compreende, também, segundo Maingueneau (2005), o saber prévio que o auditório tem do orador, que se destaca ainda mais se é muito conhecido. É o que ele chama de “*ethos* pré-discursivo”. Quando fala, o orador faz uma idéia de seu auditório e da maneira pelo qual este o percebe; avalia como seu discurso é recebido e esforça-se para confirmar ou reelaborar sua imagem. A personagem Mônica, por ser tão popular, possui um *ethos* pré-discursivo, pois seus leitores conhecem suas características e esperam determinadas ações. Nessas HQs não é necessário explicar as características e atitudes da menina porque os leitores já têm expectativas em relação a seus comportamentos.



SOUSA, Maurício de. *Mônica* nº 114. São Paulo: Editora Globo, 1996. p. 21.



SOUSA, Maurício de. Almanaque da Mônica nº 107. São Paulo: Editora Globo, 2005. p. 16.



SOUSA, Maurício de. *Mônica Festas* nº 47. São Paulo: Globo, 2005. p. 15

As HQs de Maurício de Sousa apresentam um *ethos* pré-discursivo da mulher independente, valente, que não leva desaforos para casa, é desinibida, comanda a relação amorosa e muitas vezes transgredir regras de bom comportamento. Portanto, a posição que o orador ocupa dá-lhe uma legitimidade para falar e contribui para criar uma imagem prévia. Como o *ethos* pré-discursivo faz parte da *doxa* do auditório, qualquer símbolo evoca uma representação que é considerada na interação. Esse *ethos* pode ser confirmado ou modificado, uma vez que o locutor propõe uma imagem de acordo com os papéis preexistentes, fundada nos lugares comuns do auditório.

O estudo da constituição do *ethos* feminino da Mônica engloba o conceito de *ethos* cultural: produto do discurso dominante que Amossy (2005) chama de estereótipo. Ela introduz a noção de estereótipo como fundamental ao estabelecimento do *ethos*. Para que a idéia prévia em relação ao locutor e a imagem de si que ele constrói sejam reconhecidas e, portanto, legítimas, é necessário que sejam representações partilhadas culturalmente.

A estereotipagem, lembremos, é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica (AMOSSY, 2005, p. 125-126).

Assim, na argumentação, tanto a construção de um auditório, quanto a construção de uma imagem de si, passam pela estereotipagem. O estereótipo permite conhecer as formas de pensar de um grupo, e o orador, por sua vez “adapta sua apresentação de si aos esquemas coletivos que ele crê interiorizados e valorizados por

seu público alvo” (Ibid, p. 126). A partir desse momento é o receptor quem tem a responsabilidade de construir a imagem do locutor que se apresenta no discurso de forma implícita, indireta, lacunar.

Segundo Dowling (1986), nosso passado revela uma história de discriminação cruel e permitida contra as mulheres que, durante muito tempo, são consideradas inferiores aos homens. São séculos de submissão e do conceito do que é ser feminino sob a perspectiva masculina. Resquícios dessa história ainda estão presentes no inconsciente da sociedade moderna: são imagens que se instauram no passado e perpetuam-se no tempo e no espaço. Segundo as convenções sociais, as mulheres devem ser discretas, meigas, delicadas e cuidadosas, ao passo que dos homens espera-se a impetuosidade. A memória feminina que vem de tempos muito antigos considera que a mulher deve passar a maior parte do seu tempo em casa, cuidando das tarefas domésticas.



SOUSA, Mauricio de. *Mônica* nº 237. São Paulo: Globo, 2006. p. 3

Percebemos pela linguagem da menina um *ethos* que revela a doçura e meiguice que uma mulher, tradicionalmente, deve manifestar. O uso de diminutivos e determinados adjetivos revela uma linguagem “melosa” tida culturalmente como feminina: “paizinho”, “fofinhos”, “dengosos”, “mimo”, “beijinho”. Os brinquedos desejados por Mônica são tradicionalmente tidos como brinquedos de menina: “estojinho de maquiagem”, “conjunto de cozinha”, “ursinho” que remetem e preparam a menina para os papéis tradicionais da mulher: deve cuidar da beleza, da casa e dos filhos.



SOUSA, Maurício de. *Almanaque do Chico Bento* nº 81. São Paulo: Globo, 2004. p. 27

O discurso dominante diz que as mulheres devem cultuar seu corpo, o padrão ocidental de beleza dita que devem ser altas, magras, bonitas e elegantes. Mônica não se encaixa neste padrão: ela é “baixinha”, “dentuça” e “gorducha”. Ao contrário do que parece, ela sente profundamente não estar no modelo considerado adequado, não gosta de ser gorda, aliás, a maioria de suas brigas se inicia quando é chamada de “gorducha”.



SOUSA, Maurício de. *Almanaque da Mônica* nº 107. São Paulo: Globo, 2005. p. 7

Dowling (1986) diz que há uma menina dentro de cada mulher, e, que mesmo as mulheres mais independentes manifestam uma dependência da figura masculina, irmão, pai, namorado, marido. Segundo ela, as mulheres não foram treinadas para a liberdade, ao contrário, foram sempre preparadas para o oposto: a dependência. Tudo na maneira como eram educadas trazia a mensagem de que seriam parte de outra pessoa – que seriam protegidas e alimentadas pela felicidade do casamento até o dia de suas mortes. Não são poucas as tentativas de Mônica em conquistar um namorado e, por ter suas expectativas frustradas por causa do *ethos* pré-discursivo de menina valente e independente, temos reforçado o discurso de que para conquistar um amor é necessário ser doce, meiga, graciosa.

Nos quadrinhos da Mônica percebemos a reprodução do mito de que a fragilidade é uma qualidade feminina, assim como ser carinhosa, exageradamente curiosa, brincar de boneca, preocupar-se com os problemas de seus filhos e cuidar de seu corpo, uma vez que ser uma mulher gorda é muito mais grave do que ser homem obeso. Portanto, o *ethos* pré-discursivo da personagem não é confirmado, pois encontramos nela representações do feminino que reforçam os estereótipos tradicionais.

Assim, a constituição da menina revela um *ethos* criado e repetido há séculos e que se materializa lingüisticamente nessas HQs. Elas acabam por desempenhar um

papel importante na perpetuação e manutenção de papéis sociais. O desejo de ser feminina, dócil, atraente, de ter um amor eterno vem da educação milenar que sempre condicionou a mulher a ser passiva e inferior. É fato que, atualmente, existe uma mudança em relação ao quadro de discriminação livre a que as mulheres foram submetidas durante tanto tempo. Hoje, elas trabalham, estudam, escolhem seus maridos, deixam seus maridos, decidem se querem ter filhos ou não, entre tantas outras conquistas. Porém, a mulher não se libertou totalmente dos valores tradicionais. O discurso é determinado por fatores sociais, e o que está na memória da personagem Mônica é causa de algo exterior e independente dela. Ela possui um modelo pré-estabelecido com representações sobre comportamentos, desejos, atitudes e crenças. São representações pertencentes ao grupo social ao qual pertencemos, e que estão, inconscientemente, presos a resquícios da sociedade patriarcal.

Na realidade, podemos perceber que a chamada “mulher moderna” não é realmente uma nova mulher. Ela vive em meio a um novo conjunto de valores que lhes exige novas funções, porém sem isentá-las das antigas atribuídas por valores ultrapassados.

Referências

- AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., s/d.
- BORDIEU, P. *Economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996.
- DOWLING, C. *Complexo de Cinderela*. Tradução de Amarylis Eugênia F. Miazzi. São Paulo: Melhoramentos, 1986.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de C. P. de Souza e Silva e D. Rocha. São Paulo: Cortez, 2005.
- SOUSA, M. de. *Mônica* nº 114. São Paulo: Globo, 1996.
- _____. *Mônica Natal* nº 6. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Almanaque do Chico Bento* nº 81. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Almanaque da Mônica* nº 107. São Paulo: Globo, 2005a.
- _____. *Mônica Festas* nº 47. São Paulo: Globo, 2005b.
- _____. *Mônica* nº 237. São Paulo: Globo, 2006.
- TRINGALI, D. *Introdução à Retórica: A Retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

As referências ao dizer próprio e alheio como procedimentos retóricos e sócio-interacionais nas entrevistas

Fábio Fernando Lima

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Universidade de São Paulo (USP)
fabiofernandolima@uol.com.br

Abstract. *Based on an interactive textual perspective of language and on some contemporary approaches to rhetoric, this paper examines the correlations between the manifestation of socially determined linguistic strategies and argumentation, supporting, at the same time, metadiscursivity and its relationships with reported discourse as a resource highly able to maintain them.*

Keywords. *Metadiscourse; reported discourse; rhetoric; face; social role.*

Resumo. *Partindo de uma concepção textual-interativa da linguagem e de algumas abordagens contemporâneas sobre a retórica, este artigo examina as correlações entre a manifestação de estratégias linguísticas socioculturalmente determinadas nas entrevistas e a argumentação, defendendo, paralelamente, a metadiscursividade e suas imbricações com o discurso reportado como recursos fortemente capazes de ancorá-las.*

Palavras-chave. *Metadiscorso; discurso reportado; retórica; face; papel social.*

1. Considerações iniciais

Ao assumir a linguagem como uma atividade de interação social, permeada por fatores de ordem sócio-históricos, a perspectiva textual-interativa do texto seleciona, das diversas vertentes teóricas congregadas em sua base, uma acentuada valorização de elementos de natureza social para o estudo do texto, admitindo que tais elementos, aqui representados mediante algumas “estratégias”, convergem para a estruturação textual.

Fundamentada neste ponto de vista, a análise operada neste artigo visa, em primeiro lugar, a aprofundar a abordagem da manifestação de estratégias socioculturalmente determinadas no texto falado, enfatizando especialmente os procedimentos responsáveis pela preservação da auto-imagem pública e os movimentos discursivos que denunciam a emergência dos papéis sociais e sócio-intitucionais nas entrevistas. Nesse contexto, procuraremos sustentar que o metadiscorso e suas imbricações com o discurso reportado constituem recursos textual-interativos fortemente capazes de ancorá-las.

Paralelamente, levando-se em consideração posições assumidas como em Amossy (2005), buscaremos apresentar e aprofundar a análise do modo como essas atividades se articulam com as estratégias de persuasão, especialmente no que se refere à constituição do *ethos* discursivo. O material para análise é composto por uma entrevista veiculada pelo programa *Roda Viva*, da Rede Cultura, no dia 17 de maio de 2004, com o então candidato à Prefeitura de São Paulo, José Serra.

2. A congregação de fatores sócio-interacionais na perspectiva textual-interativa

A propósito da perspectiva teórica textual-interativa propriamente dita, cumpre-nos dizer que se apóia na concepção de linguagem como “uma forma de ação, uma atividade verbal exercida entre pelo menos dois protagonistas, dentro de uma localização contextual, em que um se situa reciprocamente em relação ao outro, levando em conta circunstâncias de enunciação” (Koch et. al., 1994). No âmbito de uma descrição textual-interativa é, portanto, fundamental que o produto lingüístico em análise seja abordado dentro do contexto sócio-comunicativo de onde emerge, a partir das marcas concretas que a situação enunciativa imprime nos enunciados.

Elegendo o texto falado como seu principal objeto de análise, a descrição textual-interativa seleciona de modo particular, da Lingüística Textual, a concepção de texto como uma unidade sociocomunicativa, concretizada no interior de um processo interacional. Traduziremos aqui esse ponto de vista fazendo livremente uso da definição de texto proposta por Beaugrande (1997, p.10), como “um evento comunicativo em que convergem ações lingüísticas, cognitivas e sociais, e não apenas a seqüência de palavras que são faladas ou escritas”.

As “ações sociais”, categoria que interessa bastante para a análise proposta neste artigo, são entendidas como estratégias interacionais socioculturalmente determinadas; desse conjunto, os trabalhos elaborados sobre o assunto destacam os mecanismos de preservação e ataque à *face* e a manutenção e defesa dos *papéis sociais*, categorias escolhidas também como objeto de análise neste artigo.

Entendemos por “face”, de modo análogo à Goffman (1974), “o valor social positivo que dado indivíduo efetivamente reivindica por meio da linha de ação que ele adotou em um contato particular” (p.9). Trata-se de uma imagem do eu “delineada segundo certos atributos sociais aprovados e (...) partilháveis” (Goffman, *op. cit.*, p.9). Nesse sentido, partimos do princípio, em primeiro lugar, de que há vários tipos de ações que criam conflitos de interesses, o que pode colocar em perigo a face do locutor ou de seu interlocutor. Faz-se necessário, dessa maneira, que se tenha conhecimento das regras sociais reguladoras das atividades interacionais, o que implica saber agir de acordo com os padrões que regem a preservação da imagem e distinguir quando estes mecanismos estão sendo utilizados ou não.

Paralelamente, por se tratar da modalidade “entrevista”, espera-se a forte emergência dos papéis sociais na fala dos entrevistadores e dos entrevistados, justamente em forma de metadiscorso. Utilizamos aqui a concepção de papel social apresentada por Robinson (1977, p. 114), como um conceito sociológico que se refere “ao conjunto de comportamentos prescritos para (ou esperáveis de) uma pessoa que ocupe determinada posição na estrutura social”. Em outras palavras, está associado ao roteiro de ação preestabelecido desenvolvido durante uma interação, o qual, de alguma maneira, pode ser apresentado ou utilizado em outras ocasiões.

3. A metadiscursividade

Com o advento dos estudos sobre referenciação a noção de metadiscursividade, outrora abordada essencialmente a partir de sua característica auto-reflexiva, a qual a peculiarizaria por “estampar, na superfície dos enunciados, um movimento auto-reflexivo que faz o discurso dobrar-se sobre si mesmo, instituindo-se (...), ao mesmo tempo, como evento e objeto de menção” (Risso, 1999, p.204), sofre reconsiderações. Isso porque a metadiscursividade não tem mais sido analisada como uma categoria autônoma, mas inserida no rol das estratégias que promovem uma recategorização do referente. Nesse estágio, os referentes são concebidos como objetos-de-discurso, assumindo-se, conforme destaca Jubran (2005, p.219), que “os objetos-de-discurso são elaborados pelos sujeitos, em um processo dinâmico e intersubjetivo, ancorado em práticas discursivas e cognitivas situadas social e culturalmente, bem como em negociações que se estabelecem no âmbito das relações interacionais”.

No contexto dos processos de referenciação apresentados por Marcuschi e Koch (2006), a metadiscursividade recebe uma classificação à parte, à medida que apesar de conferir, como as demais categorias (*descrições definidas* ou *indefinidas*, as *nominalizações* e as *anáforas associativas*), um aspecto particular a um elemento primeiro, denominado “fonte”, e modificá-lo de alguma maneira, as “estratégias metadiscursivas” instituem o próprio discurso como objeto-de-discurso, diferenciando-se das demais, caracterizadas por instituírem como objetos-de-discurso elementos relativos ao desenvolvimento do tópico discursivo.

Partindo desse ponto de vista, Jubran (2006b) estabelece uma rica descrição das modalidades de metadiscorso, dispondo-a em cinco categorias divididas em subgrupos:

- a) Referências à formulação lingüística do texto (comentário sobre a adequação ou não da palavra ao registro de fala que está sendo usado, explicitação da referência conferida a um item lexical, sinalização da pertinência relativa da palavra às referências pretendidas, dentre outros);
- b) Referências à estruturação do texto (marcação de retomada de tópico, indicação do estatuto discursivo de um fragmento do texto, etc.);
- c) Referências às instancias co-produtoras do texto: falante/escritor – ouvinte/leitor (indicação de outras fontes enunciativas do discurso para apoio ou refutação de argumentos ou mesmo para preservação de face, indicação do processo dialógico que envolve locutor e interlocutor, dentre outros);
- d) Referência a papéis discursivos e sócio-institucionais e a atividades languageiras;
- e) Referências ao ato comunicativo.

4. A argumentação

A concepção textual-interativa da linguagem como forma de ação parte do pressuposto de acordo com o qual o falante, movido por uma ou várias intenções comunicativas, visa a influenciar o interlocutor com a elaboração de cada seqüência lingüística. Esse ponto de vista abre espaço para uma associação entre a abordagem textual-interativa e a argumentação, tarefa que ganha reforço especialmente se considerado o trabalho apresentado por Perelman e Olbrechts-Tyteca, (1959, 1996), o qual garantiu uma importante retomada dos estudos retóricos iniciados sob Aristóteles.

O grande mérito do *Tratado da Argumentação* foi o fato de ter atualizado os principais elementos da *Retórica* de Aristóteles. Para isso, os autores elegeram a adesão do interlocutor como a mola-mestra dos estudos, de forma a definir a argumentação como “o

conjunto das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que lhes são apresentadas ao seu assentimento” (*op. cit.*, p. 4).

Essas “técnicas argumentativas” foram inventariadas exaustivamente por Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*), sob forma de esquemas de argumentos, subdivididas em dois grandes grupos: os argumentos quase-lógicos e os argumentos baseados na estrutura do real. Enquanto os argumentos pertencentes à primeira modalidade se apresentam, de alguma maneira, como comparáveis a raciocínios formais ou matemáticos, os argumentos da segunda modalidade são classificados conforme as estruturas do real às quais se aplicam e de poderem ser encontrados no uso comum. No entanto, não correspondem a descrições objetivas do real, mas “da maneira pela qual se apresentam as opiniões a ele concernentes, podendo estas, aliás, ser tratadas, quer como fatos, quer como verdades, quer como presunções” (*op. cit.*, p.298).

Ao lado dessas considerações, faz-se importante retomar a noção aristotélica de provas “objetivas” e “subjetivas” da retórica, associadas aos conceitos de *logos*, de um lado, *ethos* e *pathos*, de outro. De acordo com Declerq (1992, p. 58), enquanto as provas objetivas, como aquelas apresentadas até aqui, definem a argumentação “pela capacidade persuasiva interna da linguagem”, as provas subjetivas, subdivididas em provas *éticas* e *pathéticas*, relacionam-se “aos sujeitos da comunicação que se definem na situação de fala”: a prova *ética* “é relativa ao orador e à imagem moral que ele constrói dele mesmo ao falar”; a prova *pathética* concerne “ao auditório e às emoções que o orador desperta nele por seu discurso” (Declerq, *op. cit.*, p. 45).

Vale dizer que é a partir da mesma lógica, propriamente a do jogo de “influências múltiplas”, que Amossy (2005) busca relacionar os elementos intrínsecos a uma abordagem sócio-interacional da linguagem aos aspectos subjetivos da argumentação. Segundo a autora, a tentativa de construção, por parte do enunciador, de uma determinada imagem de si, materializada na busca da preservação de uma determinada imagem pública (face) ou na manutenção de um determinado papel social durante a interação, não deixam de participar ativamente na construção do *ethos* discursivo. É justamente esse ponto de vista que procuraremos sustentar na análise dos dados.

5. Aspectos retóricos e sócio-interacionais do metadiscurso e do discurso reportado

A natureza eminentemente polêmica de uma entrevista com um candidato em plena campanha eleitoral justifica a opção por essa espécie de material, uma vez que interações desse tipo facilitam a emergência de procedimentos metadiscursivos.

Tal polemicidade pode ser identificada já na primeira pergunta da entrevista, por meio da qual o mediador do debate, Paulo Markun (PM), prontamente apresenta um tópico extremamente ameaçador. Aqui já se detecta a intervenção do metadiscurso na fala do entrevistador, haja vista que seu discurso glosa, na primeira parte da pergunta, sobre uma fala dada publicamente pelo entrevistado em momento anterior, por meio de um verbo *dicendi*, construindo um enunciado tipicamente polifônico. A instalação do Enunciador 2 José Serra e a apresentação, na seqüência, de uma pergunta que deixa implícito um argumento de orientação inversa ao desse enunciador, baseado nos fatos (*o que é que mudou pro senhor decidir isso?*), acaba por demonstrar uma incompatibilidade na posição

do interlocutor perante a audiência, o que ataca a face do interlocutor ao colocar em xeque, nos termos propostos por Charaudeau (*op. cit.*, p. 119), a sua credibilidade:

(1) PM: o senhor várias vezes *declarou*:: nos últimos tempos d/ de que não pretendia ser candiDAto que não seria candidato a prefeitura de São Paulo o que É que mudou pro senhor decidi::r isso

[
JS: bom *como eu dizia* eu... realmente não pretendia ser candidato... se você diz que está pensando ser candidato mas não é candidato no dia seguinte... sabe que você É mesmo sem ter decidido... de fato éh::... a eleição presidencial a campanha foi bastante puxada... eu... nos quatro anos anteriores tinha sido ministro da saúde um trabalho bastante... éh... estressante né?... (lin. 7-15)

Faz-se necessário dizer que candidato José Serra havia afirmado insistentemente, até semanas antes da entrevista em questão, que não seria candidato a prefeito de São Paulo, sinalizando que pretendia apresentar-se novamente como opção para a eleição presidencial de 2006. Essas declarações passam, assim, a ser constantemente retomadas pela bancada de entrevistadores, por vezes associadas a um outro questionamento: se Serra já havia se apresentado para a eleição presidencial, não haveria a possibilidade de, virtualmente eleito, renunciar no meio do mandato de prefeito para ser candidato a presidente (o que de fato ocorreu, com a diferença de ter sido candidato ao Governo do Estado).

A fim de se sair da situação instaurada pelo mediador do programa, Serra retoma inicialmente, por meio de uma incisa metadiscursiva, um tópico desenvolvido em enunciados anteriores (*como eu dizia eu realmente não pretendia ser candidato*), para a partir de então aproveitar o momento específico da entrevista para narrar parte de seus feitos como homem público. Simultaneamente apresenta-se, já no primeiro trecho do programa, como um político experiente, imagem associada ao *ethos* de “competência” (*nos quatro anos anteriores tinha sido ministro da saúde um trabalho bastante estressante né?*).

Conforme se poderá perceber na seqüência da entrevista, o locutor também direciona aspectos subjetivos da argumentação para o seu partido político, o PSDB, na medida em que justifica sua candidatura como um esforço para fortalecê-lo no Estado de São Paulo e em diversos outros estados da federação (lin. 39-60):

(2) MC: UMA DAS RAZÕES que *você dizia segundo a conversa que tivemos antes o/ o/* o que levava você hesitar...a assumir essa candidatura era:: a REorganização do PSDB então éh:: o processo de reorganização no:: no país inteiro né? éh e você achava que isso era um trabalho:: difícil... um trabalho que realmente muito importante como é mesmo... *eu perguntaria a você o seguinte* éh já está encaminhado quer dizer você já encaminhou ahm/ uma sucessão sua no partido para essa reorganização (...)?

JS: olha o PSDB no Brasil inteiro... recebeu com:: *eu diria até com entusiasmo* o fato de eu ser candidato... num certo momento eu concluí inclusive que PRO PARTido... éh não foi a única razão mas foi sem dúvida uma razão importante... que pro partido... seria algo éh:: *eu diria éh:: DECisivo até num sentido ahm de uma BELa campanha nacional*... agora cada estado tem sua particularidade cada capital ou cada cidade grande a sua lógica... o PSDB vai ter candidato próprio na MAIORIA das capitais...

Na fala do entrevistador detectamos, em um primeiro momento, uma incisa particularizada por retomar uma fala anterior do entrevistado, incorporando-a pelo recurso

ao discurso indireto mediante o emprego de um enunciado metadiscursivo referenciador de atividades languageiras (no caso, *dizia*) para, na seqüência, indicar um outro processo dialógico, o qual testemunha a posição anterior do entrevistado com relação à possibilidade ou não de se candidatar (*segundo a conversa que tivemos antes*). Posteriormente, o locutor faz referência a uma outra atividade languageira (*eu perguntaria a você o seguinte*), a qual acaba por anunciar o estatuto discursivo da porção que escopa (*pergunta*).

Na resposta dada por Serra, por sua vez, observamos também o metadiscorso atuando em favor de aspectos sócio-interacionais, propriamente na busca da preservação de sua imagem pública (face). Notemos que as hipotéticas afirmações, por parte do locutor, de que “o PSDB do Brasil inteiro recebeu a sua candidatura com entusiasmo” e que “a sua candidatura foi decisiva para o partido” poderiam parecer presunção, pois convencionalmente espera-se que comentários desse tipo venham de outras pessoas do partido, não diretamente relacionadas aos interesses do candidato. Caso fossem enunciadas dessa forma, haveria uma ameaça à face positiva do locutor, uma vez que ele correria o risco de transmitir ao telespectador uma certa arrogância, ferindo a imagem de um homem “virtuoso”. Por esse motivo, o informante procura atenuar antecipadamente o que será dito, mediante a sinalização da pertinência relativa das palavras às referências pretendidas (*o PSDB no Brasil inteiro recebeu eu diria até com entusiasmo o fato de eu ser candidato, pro partido seria algo eu diria decisivo até num sentido de uma bela campanha nacional*). Paralelamente, observamos nesse trecho a explicitação da referência conferida a um item lexical (item “*decisivo*” empregado *num sentido de uma bela campanha nacional*).

Nessa perspectiva, podemos afirmar que a “sinalização da pertinência relativa da palavra às referências pretendidas” permite ao candidato apresentar elogios a respeito de si mesmo (seu trabalho, sua experiência e conquistas obtidas no decorrer da sua vida pública) de uma forma atenuada, sem parecer arrogante, preservando assim a sua face positiva.

A referência ao papel discursivo e sócio-institucional, por sua vez, aflora claramente no texto oral produzido pelos entrevistadores e até na própria produção discursiva do entrevistado em alguns momentos da entrevista, conforme podemos verificar no exemplo que segue (lin. 1649-1680):

(3) FBS: o se/ o senhor *discorre* com muita desenvoltura sobre sistemas nacionais da de chamados da grande política e e talvez tenha dificuldade até de se reeducar pra pra ficar *FALAMOS bastante mas o senhor discorreu agora dez minutos sobre...*

[
JS: Fernando nós falamos aqui dos problemas (detalhes) do município... o que eu disse era que (tínhamos que) caminhar sobre duas pernas uma do local e a outra geral... agora eu estou seguin::do...

[
FBS: e do PT:: a estratégia do PT claramente

JS: eu estou seguindo as perguntas

FBS: (...) volto à pergunta inicial do programa o senhor vai ter que convencer o eleitor de que o senhor quer realmente ser prefeito porque parece um pouco ser uma candidatura hamletiana ser ou não ser o senhor PAssa essa sensação para as pessoas então éh essa é minha pergunta...

JS: olha... eu:: *seguí aqui as perguntas que vocês foram fazendo quando é município falamos do município quando é nacional falamos a nacional eu prefiro até... falar do município mas não vou impor... a orientação para nenhum jornalista que/ que me pergunte...*

Ao focalizar o “processo dialógico que envolve locutor e interlocutor”, o entrevistador, Fernando Barros e Silva (FBS), retoma um dos primeiros tópicos desenvolvidos na entrevista, o qual, aliás, permeia toda a interação. Esse aspecto evidencia o caráter multifuncional do metadiscorso, haja vista que, como se pode verificar, diversas funções separadas na classificação adotada se imiscuem na produção textual efetiva: no exemplo em questão, ao mesmo tempo em que incide sobre um aspecto intrínseco às instâncias co-produtoras do texto, o metadiscorso atua na reorientação do tópico discursivo, recolocando em xeque a disposição do entrevistado em permanecer na Prefeitura de São Paulo caso eleito. Note que esse contexto “macro”, aqui relacionado ao cenário político nacional, colocado em oposição a um contexto “micro”, propriamente o das contingências da eleição municipal, é marcado pelo entrevistador mediante um procedimento de denominação reportada (*chamados da grande política*).

No que se refere a ocorrências como *essa é minha pergunta*, cumpre-nos destacar, conforme Rizzo (1999), que a situação típica de entrevista, e conseqüentemente, a natureza do papel discursivo básico dos sete entrevistadores (*fazer falar* o entrevistado) implicam o desencadeamento de atos ilocutórios centrados na explicitação da atividade discursiva. “Esse fato, acrescido do caráter (...) polêmico tomado pela interação, explica a pulverização do metadiscorso na rotulação de atos de fala, em meio a qualificações que os particularizam e definem o seu estatuto, no delineamento de tópicos e contextos enunciativos” (p. 209).

O posicionamento assumido pela autora, e por nós endossado nesta pesquisa, ganha reforço caso levemos em consideração a frequência relativamente alta das ocorrências relacionadas à “Referência a papéis discursivos e sócio-institucionais e a atividades languageiras” no *corpus* em questão, as quais corresponderam a 21,8% do total de ocorrências de metadiscorso. Subdividindo-as em duas categorias, “enunciados proferidos pelo entrevistador” e “enunciados proferidos pelo entrevistado”, esse ponto de vista ganha mais força ainda, haja vista que 71,7% desses casos estão atrelados à fala dos entrevistadores, correspondendo ao percentual mais alto das incisões presentes nos enunciados proferidos pelos mesmos (38,4%).

De modo análogo, vale destacar que a definição dos papéis sociais influenciou também na distribuição quantitativa de outras modalidades de metadiscorso, como as “Referências à estruturação do texto”, quase integralmente enunciadas pelo entrevistado. Como a ele cumpre expor suas idéias de forma mais detalhada, suas intervenções são conseqüentemente mais longas e menos interrompidas, o que implica a necessidade constante de organizar e reorganizar seus argumentos, destacar aqueles que acredita fortalecer-lo perante a audiência, marcar um retorno sobre um tópico interessante para reforçar a sua argumentação, etc.

A fim de refutar a idéia expressa no enunciado do entrevistador e proteger, paralelamente, a sua face, Serra procede também, em primeiro lugar, a uma indicação do processo dialógico que os envolve (*nós falamos aqui dos problemas (detalhes) do*

município), apresentando na seqüência um vínculo de coexistência inegável entre o município e a União (o “*local*” é inerentemente dependente e relacionado ao “*geral*”). A partir de então, o seu movimento contra-argumentativo passa a ser todo baseado em aspectos sócio-interacionais, a partir da defesa do seu papel discursivo de “entrevistado” (“responder”: *eu estou seguindo as perguntas; eu segui aqui as perguntas que vocês foram fazendo; não vou impor a orientação para nenhum jornalista que me pergunte*) e da referência ao papel sócio-institucional de um candidato a Prefeito de São Paulo que também fora candidato à Presidência da República (*quando é município falamos do município quando é nacional falamos a nacional eu prefiro até... falar do município*), bem disposto a cumprir o papel esperado e que não pode ser acusado tanto de mudar ou evitar um determinado tópico quanto de desprezar o debate.

A associação entre as estratégias metadiscursivas e o discurso relatado, contemplada, na tipologia apresentada por Jubran (2006), por meio do subgrupo “indicação de outras fontes enunciativas do discurso para apoio ou refutação de argumentos ou mesmo para preservação de face”, no interior do grupo “Referências às instâncias co-produtoras do texto: falante/escritor – ouvinte/leitor”, foi muito usual na entrevista em questão, correspondendo ao mais alto percentual de ocorrências no mencionado grupo (58,9%). Essa distribuição quantitativa se manteve, quando separadas em dois grupos distintos, nas falas dos entrevistadores (57,7% das ocorrências inseridas nesse grupo) e do entrevistado (59,6%), o que se deve, certamente, à multiplicidade de estratégias passíveis de serem desencadeadas por meio desses recursos.

Na fala do entrevistado, tais estratégias assumem, em geral, a função de reforçar a argumentação, conforme podemos verificar no exemplo que segue (lin. 582-590):

- (4) JS: olha quando eu entrei no ministério da saúde vários amigos meus... (...) quer dizer mas voCÊ na saúde? você vai ter que se preocupar com remé::dio você vai ter que se preocupar com pronto soco::rro você vai ter que se preocupar com transfusão de san::gue eu fui... me preocupei e acho éh éh *digamos* que dei conta do recado não é que/ a saúde ficou consertada no Brasil mas definimos um rumo *o que todo mundo dizia no final é que a saúde tomou um caminho* tanto que na campanha presidencial os adversários não *falavam* da saúde vocês repararam? (lin. 582-590)

Instaurando uma argumentação baseada na estrutura do real, Serra aproveita esse trecho da entrevista para trazer à memória da audiência seus desafios e conquistas como Ministro da Saúde do Governo Fernando Henrique Cardoso. Por meio da narração de fatos, constrói para si uma multiplicidade de imagens: o *ethos* de um político competente, haja vista que descreve uma experiência de trabalho público bem sucedida; virtuoso, na medida em que apresenta esse trabalho como um “serviço”, aliás, de extrema dificuldade de operacionalização, o que é inerentemente incompatível com um projeto de realização pessoal e garantias de reconhecimento político; humano, pelo fato tanto de ter se colocado à disposição daqueles que sofriam com a situação precária da saúde pública de então quanto de demonstrar, conseqüentemente, preocupação (consolidada especialmente por meio da expressão *me preocupei*) com a dor alheia.

Para reforçar a sua argumentação, Serra faz uso de dois argumentos de autoridade (a voz da opinião pública e a dos adversários na campanha de 2002, aos quais interessava

desqualificar sua atuação). Tais argumentos são responsáveis por unir, de acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*), “uma essência a suas manifestações” e estão materializados, nesse trecho da entrevista, por meio de duas expressões metadiscursivas com função de indicar outras fontes enunciativas do discurso para apoio de argumentos (*o que todo mundo dizia no final é que a saúde tomou um caminho e os adversários não falavam da saúde*). Dessa forma, após apresentar um auto-elogio atenuado por meio da sinalização metadiscursiva da pertinência relativa (*digamos que dei conta do recado*), reforça a idéia do sucesso de seu trabalho por meio da “voz” da opinião pública e até mesmo pelo “silêncio” dos adversários, o que tanto reforça a sua argumentação quanto corrobora no processo de preservação da sua face.

De modo análogo ao que fora destacado no exemplo (4), os entrevistadores também remetem a outras fontes enunciativas do discurso, só que com um objetivo um tanto diverso daquele descrito para o entrevistado. Na maioria das vezes, a bancada cita outras fontes enunciativas para colocar em xeque ou até mesmo refutar as posições do entrevistado, apresentando pontos de vista que contradizem aquilo que o mesmo está defendendo em sua argumentação. Observe (lin. 559-568):

(5) MP: mas a Marta também (...) *ela também está falando::... respondeu a ao seu discurso falando em termos nacionais que os vampiros querem voltar:: ah:: pra governar o país tal...*

JS: *expressões de alto nível* ((risos))

No exemplo (5) o entrevistador reporta a fala da prefeita, propriamente um duro ataque proferido ao seu oponente, relacionado à acusação de um suposto esquema de desvios de recursos do Ministério da Saúde enquanto Serra fora Ministro. Por meio de um enunciado metadiscursivo com função de marcar a inadequação do termo “vampiro” em relação ao registro de fala esperado para um debate político civilizado (“*expressões de alto nível*”), o locutor rotula o linguajar, e conseqüentemente, a própria adversária como grosseira, atacando a imagem de Marta Suplicy, desconstruindo o *ethos* de “sério” da adversária, atacando a sua face positiva e, simultaneamente, procedendo ao emprego da ironia.

5. Considerações finais

A análise dos dados vem confirmar, especialmente em relação ao plano subjetivo da argumentação, uma nítida imbricação entre procedimentos metadiscursivos atrelados aos processos de preservação de face e certas categorias de constituição do *ethos* discursivo. Tal constatação ratifica a posição adotada por Amossy (2005), cujas considerações se centraram especialmente em promover a articulação entre esses dois últimos mecanismos.

Essa mesma análise também endossou a inclusão, na tipologia elaborada por Jubran (2006) a respeito das modalidades de referenciação metadiscursiva, de categorias dedicadas a assinalar a associação entre o metadiscurso e as estratégias sócio-interacionais responsáveis pelos mecanismos de face e manutenção dos papéis sociais, conforme sugerido por Jubran (2006) em sua tipologia. No entanto, a manifestação de aspectos dessa natureza em procedimentos metadiscursivos relacionados a outras categorias da tipologização, a influência do papel discursivo e sócio-institucional na distribuição quantitativa das modalidades de metadiscurso observada nas falas do entrevistado e dos

entrevistadores, dentre outras questões, denunciam que tal correlação não se limita àquelas previstas pela autora. Paralelamente, fica confirmada a tese de acordo com a qual o metadiscurso e o discurso reportado constituem recursos fortemente capazes de ancorá-las.

Essa influência e “espraiamento” das categorias relacionadas aos aspectos da vida social sobre os recursos lingüísticos em análise entram em sintonia não só com a concepção de texto adotada neste artigo, mas ainda com a caminhada teórica e metodológica seguida por autores como Van Dijk, fundamentais para a constituição da Lingüística Textual enquanto uma vertente teórica particular. Referimo-nos aqui ao diálogo crescente travado entre a Lingüística e a Ciência Social Crítica nas bases teóricas de constituição de uma outra disciplina, a Análise Crítica do Discurso, a qual tem culminado no movimento da centralidade do discurso para a percepção deste como um momento de práticas sociais.

6. Referências Bibliográficas

- AMOSSY, R. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 9-28.
- BEAUGRANDE, R. *New Foundations for a Science of Text and Discourse: Cognition, Communication, and Freedom of Access to Knowledge and Society*. Norwood: Ablex, 1997.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006.
- DECLERQ, G. *L'Art d'Argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*. Paris: Éditions Universitaires, 1992, p. 7-96.
- GOFFMAN, E. *Les Rites d'Interaction*. Paris: Éd. De Minuit, 1974.
- JUBRAN, C. C. A. S. Especificidades da referencialização metadiscursiva. In: KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. *Referencialização e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. Modalidades de metadiscurso. Trabalho apresentado durante o minicurso “Aspectos sociocognitivos-interacionais da organização textual” por ocasião do V ELFE, Maceió, 20-24 de novembro de 2006.
- KOCH, I. G. V. et. Al. Proposta teórica do grupo de organização textual-interativa do PGPF. 1994, mimeo.
- MARCUSCHI, L.; KOCH, I. G. V. Referencialização. In: JUBRAN, C. C. A. S.; KOCH, I. G. V. (Org.). *Gramática do português culto falado no Brasil: construção do texto falado*. Campinas: Editora da UNICAMP, vol. I, 2006, p. 381-399.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *O tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1959/1996.
- RISSO, M. S. A propriedade auto-reflexiva do metadiscurso. In: BARROS, K. S. M. (org.). *Produção textual: interação, processamento, variação*. Natal: Editora da UFRN, 1999, p.203-214.
- ROBINSON, W. P. *Linguagem e comportamento social*. São Paulo: Cultrix, 1977.

Lula na segunda campanha eleitoral: uma análise semiótica

Camila de Araújo Beraldo Ludovice

Universidade de Franca (UNIFRAN) – Av. Dr. Armando Salles de Oliveira, 201 –
Pq. Universitário – CEP: 14404-600 – Franca – São Paulo.

***Abstract.** The present paper aims at analyzing the 2006 televised electoral campaign for candidate Lula and verifying how the enunciator introduces the actor Lula, building him through publicity language as a product which is going to be consumed by the enunciatee. Based on the theoretical grounds of figurative and plastic semiotics as well as the meaning generative process focusing mainly on the discourse level, in which the narrative is assumed by the actor Lula, this study aims at showing how the persuasion and how the figurativization of the subject Lula happens in order to generate the effect of meaning intended to convince and reaching the valuable object desired: the elector's vote.*

***Keywords.** electoral campaign, figurative and plastic semiotics, persuasion*

***Resumo.** O trabalho em questão se propõe a fazer uma análise da propaganda eleitoral televisiva do candidato Lula em sua campanha de 2006 e verificar como o enunciador apresenta o ator Lula, construindo-o, pela linguagem publicitária, como um produto que deverá ser consumido pelo enunciatário. Tomando como base os pressupostos teóricos da semiótica figurativa e da semiótica plástica e também o percurso gerativo de sentido, detendo-se, principalmente no nível discursivo, em que a narrativa é assumida pelo ator Lula, pretende-se mostrar como se dá a persuasão e também como se dá a figurativização do sujeito Lula a fim de gerar o efeito de sentido pretendido de convencimento e chegar ao objeto-valor desejado: o voto do povo.*

***Palavras-chave.** Campanha eleitoral, Semiótica figurativa e plástica, persuasão*

A proposta do trabalho em questão é fazer uma análise, segundo a teoria semiótica greimasiana, da propaganda eleitoral do candidato Lula em sua campanha de 2006 e verificar como o enunciador apresenta o ator Lula, construindo-o, pela linguagem publicitária, como um produto que deverá ser consumido pelo enunciatário. Para alcançar tal objetivo, o trabalho tem como *corpus* programas eleitorais do candidato no primeiro e segundo turnos, que se iniciam quase sempre com a música

tema da campanha, tendo, portanto, a mesma forma de apresentação. Sabe-se que a principal finalidade de todo ato de comunicação é persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. E para persuadir, o enunciador utiliza-se de procedimentos argumentativos que visam levar o enunciatário a admitir como certo e válido o sentido produzido. Por meio da semiótica figurativa e da semiótica plástica e também do percurso gerativo de sentido, detendo-se, principalmente no nível discursivo, em que a narrativa é assumida pelo ator Lula, pretende-se mostrar como se dá a persuasão e também como se dá a figurativização do sujeito Lula a fim de gerar o efeito de sentido pretendido de convencimento e chegar ao objeto-valor desejado: o voto do povo.

De acordo com Fiorin (2004, p. 117), “a enunciação é a instância que povoa o enunciado de pessoas, de tempo e de espaços.” É desta enunciação que se pretende tratar neste artigo. A propaganda eleitoral do então candidato a presidente Lula é sempre permeada de pessoas que representam o povo, o Brasil e principalmente os mais pobres. Sempre na abertura do programa tem-se a imagem do presidente Lula sorridente, com a feição tranqüila e sóbria, atrelada à imagem de várias representações das camadas populares, Lula abraçando as crianças, com as mãos sujas se juntando aos operários, no campo, na periferia, enfim, onde a população mais pobre se encontra Lula também é apresentado como se estivesse misturado ao povo. Essa imagem eufórica do presidente é acompanhada da alegria do povo também, que está sempre sorridente e satisfeito.

De acordo com Barros (2005, p.54),

A enunciação caracteriza-se, em primeira definição, como a instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas. Pode-se nas diversas concepções lingüísticas e semióticas, ser reconstruída a partir, sobretudo, das “marcas” que espalha no discurso. É nas estruturas discursivas que a enunciação mais se revela e onde mais facilmente se apreendem os valores sobre os quais ou para os quais o texto foi construído. Analisar o discurso é, portanto, determinar, ao menos em parte, as condições de produção do texto.

A publicidade se inicia sempre com a música tema da campanha, com o slogan: “É Lula de novo com a força do povo” e a imagem descrita acima serve como pano de fundo para que se inicie o programa. Alguns apresentadores são responsáveis pela introdução do assunto que será tratado, sempre há também um narrador responsável por descrever os problemas enfrentados pelo país e as soluções já encontradas pelo presidente, ou então, as propostas que o governo pretende para solucioná-las. Só então aparece o presidente, no seu gabinete, sentado à mesa e com ar sério e comprometido para tratar do tema proposto.

O ator Lula encontra-se em um tempo definido, a sua segunda campanha eleitoral e remete ao passado para citar alguns projetos que deram e estão dando certo. Encontra-se em um local também definido, um possível estúdio de gravação caracterizado como um gabinete, mas aparece também, em vários momentos em outros lugares, na rua, por exemplo, sempre junto ao povo. Lula não é o único ator que aparece

na propaganda, há apresentadores que o ajudam na exposição de suas propostas; e trabalhadores, crianças e o povo em geral.

A enunciação do sujeito Lula, ou seja, “o ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido” (Landowski, 1989, p. 222), é sempre revestida de comprometimento com a verdade, baseada em dados estatísticos e comprovada por eles. No programa do dia trinta e um de agosto de 2006, por exemplo, que trata da questão da luz elétrica, o presidente primeiro informa a situação em que se encontrava o país há quase quatro anos, no início de seu mandato, explicita a grande falta de energia elétrica em vários pontos do Brasil e mostra que conseguiu solucionar em grande parte o problema e mais, o que não solucionou, conseguiu criar condições para que qualquer presidente futuro possa solucionar, ou seja, mesmo que não seja reeleito está ajudando o país a crescer.

O éthos do presidente Lula, ou seja, “a imagem do autor, não o autor real, mas um autor discursivo, um autor implícito” (Fiorin, 2004, p. 120) é revestido de uma figura carismática, amiga do povo, parte do povo, que compartilha e compreende as aflições e necessidades que a população brasileira enfrenta, por isso, gera empregos, dá condições de estudo, ajuda na renda familiar e consegue assim se misturar ao povo e colocar como realidade o trecho da música tema “O povo é presidente e o presidente é povo”, “O primeiro homem do povo a ser presidente”. O “eu” expresso pelo presidente Lula não representa ele mesmo, a pessoa Luis Inácio Lula da Silva, é como se fosse um simulacro, ele se reveste de outros enunciados e enunciações de terceiros, o publicitário, por exemplo. Dessa forma percebe-se que a publicidade é composta por dois sujeitos responsáveis pela enunciação, um responsável pela sua criação e outro responsável por colocar essa criação em cena. Pois, como afirma Bertrand (2003, p. 89), “nenhum ‘eu’ encontrado no discurso pode, assim, ser identificado como sujeito da enunciação propriamente dita: ele é apenas um simulacro construído, sujeito de uma enunciação antiga e citada e, como tal, observável em sua incompletude, em seus percursos e suas transformações.”

Para Fiorin (2004, p. 122), “a análise do éthos do enunciador é, como já se disse, a análise do ator da enunciação” e Lula como ator da enunciação tenta se mostrar preocupado não só com a economia e política, mas também com o aspecto social. Voltando ao programa que trata da luz elétrica, o presidente afirma que “Quando a eletricidade chega varre não só a escuridão, mas a desigualdade social”, e na voz do narrador “O programa luz para todos levou um mundo mais justo, mais generoso e mais iluminado para milhões de brasileiros”.

Para Bertrand (2003, p. 83), “o sujeito do discurso é então concebido como uma instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, que apreendemos a partir dos fragmentos do discurso realizado”. O sujeito do discurso, Lula, vai se construindo a cada programa, a cada enunciação e sempre tentando se mostrar de forma humilde e solícita, dizendo que quando reeleito pretende “Corrigir o que está errado, melhorar o que pode e deve ser melhorado e, principalmente, fazer o que ainda está faltando para tornar o Brasil um país justo e coerente”.

No início de cada propaganda eleitoral, Lula aparece representando várias camadas da população e também várias profissões. O presidente aparece, inclusive,

vestido de operário, fazendo avivar na memória do eleitor a história do seu passado que se mistura ao presente e dá a impressão de que Lula é mesmo um homem do povo e está na presidência “com a força do povo”. Lula aparece rapidamente com crianças, homens, mulheres, idosos, trabalhadores, abraçando o povo, sendo abraçado e carregado pelo povo, enfim, fazendo parte do povo. A publicidade do candidato traz também várias pessoas apoiando publicamente a sua reeleição, essas pessoas são figurativizadas por operários, professores, médicos, empresários, trabalhadores rurais, pessoas de várias raças e de diversas regiões. Esse processo pode ser explicado por Greimas e Courtes (1979, p. 187), como “iconização, que visa a revestir exaustivamente as figuras, de forma a produzir a ilusão referencial que as transformaria em imagens do mundo.”

Percebe-se, então, que a publicidade é construída estabelecendo uma relação de semelhança com o mundo natural que o sujeito da enunciação quer transmitir aos eleitores. As imagens são como símbolos de representação da “realidade” do mundo exterior, “realidade” esta que o publicitário quer consolidar no imaginário das pessoas e tornar sempre presente, transmitindo a idéia de que essa felicidade estampada pode ser real e eterna, ou pelo menos durar enquanto Lula continuar sendo presidente.

Durante a propaganda, o narrador tenta convencer o narratário da importância de votar e para isso figurativiza o percurso que um casal do interior do Mato Grosso vai percorrer no dia da eleição para participar da escolha do presidente. O casal vai de barco, remando por quase três horas para chegar a um posto de votação e usufruir do seu direito de democracia. Esse casal é representado pela figura de pessoas humildes, que moram em um lugar muito afastado da cidade, mas sempre representado com um sorriso no rosto, sorriso de satisfação por ter a chance de votar em Lula. Quando chegam ao posto de votação, votam com o semblante alegre e satisfeito, de dever cumprido e levantam o título eleitoral demonstrando que a partir deste simples gesto sua vida pode mudar. Todo esse percurso é acompanhado da música sempre presente na campanha e com a voz doce e esperançosa do narrador. Ao fazer o gesto de levantar o título de eleitor, com o sorriso de satisfação estampado no rosto, o narrador pronuncia as palavras: “Sou Lula e compareço”. Mesmo que seja preciso enfrentar muitas dificuldades, atravessar um rio, perder horas de viagem, o voto significa a esperança de continuar com Lula, pois Lula representa a realidade de uma vida melhor e com mais perspectivas.

Outra figura muito presente na publicidade do candidato são as cores verde e amarelo, o início de sua propaganda sempre traz um traço com as cores da bandeira, representando seu patriotismo, seu amor pelo país e fazendo reavivar para os eleitores as cores que representam o Brasil, que são motivo de orgulho para os brasileiros.

A publicidade contém, também, entrevista com pessoas discorrendo sobre as qualidades e benfeitorias de Lula. Esses atores figurativizam os temas que permeiam a campanha do candidato. Quando entrevistados, esses atores falam sobre os benefícios do Pro-uni, do bolsa família, da geração de empregos, da facilidade de aquisição de bens e também elogiam o presidente, têm orgulho de Lula, pois ele respeita os pobres, ajuda os necessitados, entende e consegue solucionar os problemas dos mais humildes.

O próprio Lula assume as figuras de povo, aparece com as mãos sujas, com uniforme de operário, no meio dos trabalhadores, reavivando na memória das pessoas o passado que faz questão de sempre citar, foi pobre, trabalhador, não teve condições de estudo, viveu sem luz elétrica, enfim, foi e continua sendo povo. Essa imagem de Lula merece destaque na análise semiótica, pois “em semiótica visual, a imagem é considerada como uma unidade de manifestação auto-suficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetido à análise”. (Greimas e Courtes, 1979, p. 226)

A última propaganda de cada turno tem as mesmas características, são revestidas de figuras: o sol raiando, mãos dadas, crianças, jovens e idosos sorridentes, braços abertos e erguidos, a natureza, plantações, enfim, figuras que remetem aos temas: gratidão, confiança, respeito, união, realizações, futuro próspero, justiça, igualdade e esperança.

A representação desses temas se dá a partir das figuras de muitas pessoas de várias regiões, raças, cores e idades se dando as mãos, com sorriso no rosto e ao fundo aparecem imagens representando os mais diversos pontos do Brasil, essas pessoas de mãos dadas parecem se darem as mãos em torno do Brasil, cercando o Brasil para mostrar que todo o país está unido, para no dia marcado comparecer aos locais de votação e, juntos com um mesmo ideal, reeleger o presidente, pois ele representa todos os temas acima descritos.

Voltando ao início da propaganda que começa com o texto transcrito a seguir: “Começa, agora, o programa do presidente que fez o Bolsa Família, o Pro Uni, equilibrou a economia, aumentou o emprego e melhorou os salários. Como fez tudo isso, e tem propostas para fazer muito mais, é um candidato que não precisa agredir os adversários”, pode-se analisá-lo a partir da observação dos dados concretos da superfície do texto para se chegar à compreensão de significados mais abstratos que lhe dão unidade e organização textual, essa é a proposta de análise de Greimas. Lula se coloca não apenas no papel temático de candidato, mas também no de presidente que já fez, segundo a propaganda, muito pelo Brasil e se vale dessa posição para gerar o efeito de sentido de que será novamente presidente e mostra novas propostas que, como as outras que deram certo, continuarão a ser bem sucedidas. Assumindo sincreticamente os papéis temáticos de candidato-presidente, deixa subentendido no texto, embora afirme que não precisa agredir os adversários, que os outros candidatos não fizeram nada pelo país e não pretendem fazer. Assim, de acordo com Fiorin (1992, p. 31), “o texto mostra aquilo que sabemos de forma intuitiva e o seu sentido não é redutível à soma dos sentidos das palavras que os vocábulos se encadeiam, mas que decorre de uma articulação dos elementos que o formam.”

Deve-se ressaltar que a propaganda eleitoral, sendo um texto publicitário, é sincrético, ou seja, une várias linguagens (ou diferentes formas de expressão, como verbais, musicais, gestuais) para produzir um sentido global e a semiótica deve ser considerada como uma teoria da relação. É a relação entre as unidades que determina o valor de cada uma no interior do texto. As formas como as linguagens foram colocadas e trabalhadas dentro do texto implicam certos efeitos de sentido. Os sentidos são construídos e pensados para formar determinado efeito de sentido. A música utilizada na propaganda: “É Lula de novo com a força do povo” associada às imagens de Lula

entre a população, cercado pelo povo, pelas crianças, abraçando todos, sempre sorrindo e bem recepcionado pela população gera o efeito de sentido provavelmente pretendido, de que Lula veio do povo (todos sabem de sua origem) e por isso se relaciona bem com a população e entende seus problemas. Como consequência, é o candidato mais preparado para resolver esses problemas, pois, além de, segundo a propaganda, já ter resolvido alguns, sabe como resolver os outros. Com essa imagem construída, o texto consegue atingir quem quer atingir: o povo.

A campanha de Lula se reveste de figuras, como: as crianças, os trabalhadores, o povo, o casal que vai votar enfrentando qualquer dificuldade; e chega aos temas de sua campanha: vitória, sucesso, metas cumpridas, propostas sólidas, candidato popular, entre outros. Segundo Fiorin (1992, p.64-65), “tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido. Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado.” No texto publicitário em questão, a figurativização é um recurso muito utilizado, principalmente, associado à música da campanha eleitoral. Ao som da música-tema da campanha, Lula sempre aparece em um tempo e espaço que se confundem, pois são figurativizados da mesma forma, o presidente atual e o candidato, ambos são do povo. O presidente, de acordo com a propaganda, veio do povo, fez muito para ajudar, resolveu diversos problemas, conhece os outros problemas que precisam ser solucionados e, como candidato, se vale dessa posição assumida anteriormente para tentar convencer que é capaz de continuar melhorando o país.

O centro das preocupações na semiótica são e sempre foram os modos de significar, principalmente a significação entre sujeitos e objeto-valor, como se fossem um encontro de onde aparecem múltiplas significações.

Greimas conseguiu proporcionar um contato com as relações sensíveis do mundo que se mistura com a realidade da vivência real e da vivência mostrada por meio da figuratividade. A cada análise é possível, através dos textos, perceber o mundo ou perceber o sujeito que o percebe e esta vivência do sensível opera muitas transformações e cria e recria estereótipos e simulacros construídos e pré-construídos. Dessa forma, aparecem novas formas de sentido e se concebe outras maneiras do parecer do sentido.

Dentro de semiótica do estético Greimas (1987, p. 18) mostra uma possibilidade diferente de “dizer o indizível e pintar o invisível” e isso sim seria o objeto de desejo de todo semioticista, dar sentido ao cotidiano e tirar dele novos efeitos de sentido, descobrir outros e vários sentidos.

É Greimas quem chama a atenção de todos para a relevância do dia-a-dia e para a construção de seus sentidos e valores. Nessa construção do parecer, a figuratividade tem um papel importante, é ela que constrói o suporte do parecer e cria condições para surgir o sentido. E moldurado pelas concepções de Greimas, o parecer vai se mostrar sempre imperfeito pela própria condição de imperfeito do ser humano. “Todo parecer é imperfeito; oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade -, é, vivível.” (Greimas, 1987, p. 19)

Portanto, como o próprio Greimas sugeriu, para entender os sentidos é necessário entrar nas ‘profundezas do texto’, ou seja, se colocar em posição de muita intimidade com o texto; e acima de tudo, perceber que o sentido está sempre presente, faz parte da realidade permanente do cotidiano.

Referências

BARROS, D.L.P. *Teoria do Discurso: Fundamentos semióticos*. Editora Atual. São Paulo: Ática, 1999.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.

FIORIN, J.L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSC, 1989.

_____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2005.

FLOCH, J.M.. *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. São Paulo: Documentos de Estudo do Centro de Pesquisa Sócio-semióticas, 2001.

GREIMAS, A.J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979, s.d.

_____. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 1987.

Programas de entrevistas: formatos e efeitos

Dimas Alexandre Soldi

PPG em Comunicação Midiática/Unesp/Bauru/ GESCom-Unesp/ FAPESP
dimasoldi@bol.com.br

Abstract. *Considering television programs of interviews as ample objects of signification about diverse points of view, it is intended to carry through a reading comparative semiotics of the format of the programs Casos de Família, of the SBT, and Programa Silvia Poppovic, of the TV Culture. As methodology, it was opted to the French semiotics, that has demonstrated its relevancy in the analysis of mediatic texts, since it makes use of efficient mechanisms for a boarding of enunciates constituted of the joint of diverse languages. The present work investigates how the meaning effects are produced through of the narrative structure and of the themes, in the discursive level.*

Key-words. *Television; programs of interviews; formats; French semiotic; meaning effects.*

Resumo. *Considerando programas televisivos de entrevistas como objetos amplos de significação sob diversos pontos de vista, pretende-se realizar uma leitura semiótica comparativa do formato dos programas Casos de Família, do SBT, e Programa Silvia Poppovic, da TV Cultura. Como metodologia, optou-se pela semiótica francesa, que há muito tem demonstrado sua pertinência na análise de textos midiáticos, já que dispõe de mecanismos eficientes para uma abordagem de enunciados constituídos pela articulação de diversas linguagens. O presente trabalho investiga como são produzidos os efeitos de sentidos através da estrutura narrativa e dos temas, no nível discursivo.*

Palavras-chave. *Televisão; programas de entrevistas; formatos; semiótica francesa; efeitos de sentido.*

Introdução

O presente trabalho procura examinar aspectos do formato de dois programas de entrevistas da televisão brasileira, numa tentativa de desvendar como eles são organizados e compará-los. O *corpus* da pesquisa, *Programa Silvia Poppovic*, da *TV Cultura*, e *Casos de família*, do *SBT*, são programas de comportamento que têm como característica principal o fato de serem temáticos e de haver convidados (pessoas desconhecidas) discutindo o tema e expondo suas vidas.

A tarefa de analisar programas de entrevistas televisivos não é fácil, já que são objetos passíveis de observação sob diversos pontos de vista. De qualquer forma, o que se pretende dizer é que enunciados televisivos são objetos de ampla significação e nenhuma teoria, por mais completa que seja, pode dar conta de todo o processo de comunicação e significação. Por essa razão, optou-se pela teoria semiótica francesa greimasiana, que oferece um instrumental capaz de apreender a diversidade e

complexidade do objeto, seja ele um texto impresso, uma pintura, uma dança, uma propaganda ou um enunciado televisivo.

Para explicar a opacidade de um texto, sua trama simbólica e suas estratégias persuasivas, a semiótica trata de examinar os procedimentos da construção textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção, evidenciando “o que o texto diz e como diz o que diz”, famosa expressão do Groupe d’Entrevignes (1977, p.19). Aqui, focalizaremos diferentes aspectos dos dois programas televisivos relacionados apenas ao enunciado, dentre os quais, os sujeitos em cena (apresentadora, convidados, platéia), o cenário e os objetivos do programa, numa tentativa de compreender os efeitos acionados pelas diferentes construções de formatos.

Do objeto: gênero e formato

A discussão sobre o conceito de *gênero* e a dificuldade na classificação das obras parecem nunca chegar ao fim. De fato, há quem diga que a questão é anacrônica ou mesmo irrelevante. Contudo, a definição encontrada por Mikhail Bakhtin parece, por sua ampliação, conceder uma diretriz bastante coerente sobre o fenômeno. Nas palavras de Arlindo Machado,

para o pensador russo, *gênero* é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar as idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadore (2000, p. 68).

Pesquisador do meio audiovisual, Arlindo Machado, seguindo a diretriz exposta por Bakhtin, amplia o emprego de gênero aos produtos televisuais. Segundo ele, existem algumas modalidades relativamente estáveis de organizar elementos expressivos (conteúdos verbais, figurativos, narrativos, temáticos, códigos televisuais), ao passo que, “existem esferas mais ou menos bem definidas, no interior das quais os enunciados podem ser codificados e decodificados de forma relativamente estável por uma comunidade de produtores e espectadores até certo ponto definida” (*idem*, p. 70), sem, contudo, negar a metamorfose que os faz evoluir na direção de novas e distintas possibilidades. E conclui que esses modos de trabalhar a matéria televisual são chamados de gêneros.

Para Machado (*idem*, p. 71), não é possível enumerar todos os gêneros, já que são ilimitados devido às inúmeras possibilidades de realização. Entretanto, o estudioso propõe algumas classificações: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o videoclipe e outras formas musicais. Numa linha de raciocínio semelhante, Ciro Marcondes Filho (2001), classifica os seguintes tipos de gêneros: o telejornal, o documentário, a revista da semana; as telenovelas, as mini-séries, os longa-metragens; o humor; programas de entrevistas com auditório; os programas esportivos; os musicais; e a publicidade na TV. François Jost (2004), no entanto, propõe um modelo classificatório mais sintético no momento em que faz referência a apenas três gêneros englobantes: o real, o fictício e o lúdico. A diferença entre os dois primeiros relaciona-se com a preponderância dos efeitos de realidade (telejornalismo, documentário, por exemplo) ou de ficção (novelas,

minisséries, seriados), enquanto o último não tem comprometimento nenhum com esses dois efeitos, sendo híbrido (pensemos, por exemplo, no gênero *reality show*, que é composto por diferentes formatos de diferentes gêneros).

Desse modo, uma primeira classificação em termos de gênero já é possível de ser concebida acerca do *corpus* deste trabalho. Seguindo as orientações dos três pesquisadores, os dois programas (Casos de família e Programa Silvia Poppovic) classificam-se por programas de entrevistas com auditório cuja forma é fundada no diálogo que tem por objetivo construir um efeito de realidade. São denominados *talk-show* ou programa de entrevista sobre o tema “comportamento”, que pretendem chegar à compreensão da realidade através do diálogo dos participantes. São arquitetados de modo a produzir um efeito de realidade, de verdade. Dessa forma, a principal característica dos dois programas é discutir o mundo real, daí seu caráter temático, pautando-se nos temas da realidade, mais especificamente da contemporaneidade.

O Programa Silvia Poppovic, por exemplo, diz-se preocupado sempre com a “qualidade de vida”, com a necessidade de melhorar a vida no mundo contemporâneo. Seus temas apresentam, portanto, um mundo com certas fragilidades decorrentes dos dias atuais, em que o ritmo de vida urbano, aliado às novas tecnologias e às novas formas de viver, acarreta significativas transformações sociais, muitas vezes negativas. Nesse sentido, o programa discute as “conseqüências negativas do mundo contemporâneo” e procura encontrar soluções para contornar essa situação, ou seja, para sair de uma situação disfórica rumo a uma situação eufórica. Como exemplo, no mês de julho/2006 os temas das edições do Silvia Poppovic foram: “violência praticada pelos jovens” (09/07), “a difícil tarefa de encontrar a alma gêmea” (13/07), “dor crônica” (20/07) e “assédio sexual no trabalho” (27/07). O outro programa, Casos de família, também arquiteta a mesma ilusão de realidade quando expõe temas do mundo real (nesse caso, o próprio título já sugere). Sua tarefa principal é também encontrar soluções eufóricas para a situação disfórica vigente. Alguns temas do mês de julho foram: “ela não sai do salão de beleza” (06/07), “gosto de você, mas não suporto a sua família” (13/07), “minha família não aceita o meu trabalho” (20/07), “minha irmã trata melhor as amigas do que a mim” (27/07).

O outro termo presente em nosso título também merece alguns esclarecimentos. A definição de *formato* parece ser tão perturbadora, senão mais, quanto à definição de gênero, principalmente porque nas obras citadas anteriormente esse termo nem sequer aparece. De qualquer forma, tomemos um caminho. Aronchi define o formato como “a forma e o tipo da produção de um gênero de programa de televisão” (2006, p. 8-9). Definição não muito precisa, mas que demonstra a capacidade de atualização, de uso, dos diferentes gêneros, de modo que um mesmo gênero pode englobar diversos formatos. O gênero telejornal, por exemplo, pode atualizar-se com formatos diferentes (basta comparar rapidamente o Jornal Nacional da Rede Globo com os outros telejornais da mesma emissora ou de emissoras diferentes, o resultado mostrará que, por mais parecidos que eles possam ser, apresentarão significativas diferenças em relação aos usos dos diferentes elementos verbais, visuais e sonoros). De qualquer modo, queremos dizer que os dois programas que constituem nosso *corpus*, embora sejam frutos do mesmo gênero, apresentam formatos diferentes, senão antagônicos. É o que veremos mais a fundo no decorrer deste trabalho.

Ambos os programas apresentam atores semelhantes, em número de quatro, são assim figurativizados: 1. apresentadora, 2. especialista (este é o sujeito que vai até o programa para discutir o assunto de acordo com o seu conhecimento científico,

geralmente tem formação em psicologia, psiquiatria ou psicanálise), 3. convidado (sujeito que vai ao programa para discutir o assunto de acordo com seu conhecimento empírico, relatando suas experiências mais íntimas), 4. platéia. No programa da TV Cultura, a jornalista Silvia Poppovic é quem direciona o programa; em Casos de Família, é a jornalista Regina Volpato. O fato de as duas apresentadoras serem jornalistas corrobora o efeito de sentido de realidade, de verdade, de não-ficção.

O Programa Silvia Poppovic, semanal, foi exibido às quintas-feiras à noite e reprisado no sábado à tarde, com duração de aproximadamente uma hora. No início do programa a apresentadora entra no cenário, cumprimentando a platéia e o telespectador e, logo em seguida, apresenta o tema do dia. Imediatamente vai até os convidados, que já estão todos posicionados em seus lugares, e se senta. Começa a discussão sobre o tema. O especialista intervém quando questionado pela apresentadora ou quando achar necessário. Esta entrevista os convidados, discutindo o tema da edição. Dessa forma, o programa segue até o fim. Casos de família, programa vespertino diário, com duração de aproximadamente uma hora, apresenta um formato diferente. O programa começa antes mesmo da vinheta de abertura, com a jornalista apresentando o tema da edição. Após a vinheta, a apresentadora já está posicionada em seu lugar, onde se manterá durante quase todo o tempo, e chama ao cenário o primeiro convidado, que é entrevistado. Após essa primeira entrevista, chama o segundo convidado e segue assim até todas as poltronas ficarem ocupadas pelos oito convidados. Durante esse tempo (40 minutos, aproximadamente) a platéia, algumas vezes, pode se manifestar. Mas é no final, no último bloco, que alguns espectadores da platéia mais se manifestam com intervenções seguidas da opinião do especialista e, finalmente, do último comentário da apresentadora.

Da narrativa de conto de fadas à causa social

Os estudos desenvolvidos na obra *Morfologia do conto maravilhoso* serviram como base para a proposta teórica da semiótica francesa relativa ao nível narrativo do *percurso gerativo de sentido*¹. Nessa obra, Vladimir Propp analisa uma centena de contos de fadas eslavos de uma coletânea popular e observa uma estrutura única em todos esses contos. “Trata-se de estabelecer a constância dos elementos (personagens e ações) e das relações (encadeamento das ações) que constitui a forma do conto popular” (BERTRAND, 2003, p. 270). Sua morfologia caracteriza-se por quatro teses: 1- as unidades constitutivas dos contos são as funções, entendidas como ações das personagens (afastamento, interdição, fuga, transgressão, informação, engano etc.); 2- o número de funções é limitado, sendo 31; 3- a ordem de sucessão das funções é constante; 4- todas as funções conhecidas do conto definem um só tipo e se organizam segundo uma única narrativa².

A partir da hipótese proppiana, Greimas estabeleceu o inventário dos actantes e dos papéis actanciais. Após essa remodelagem, que culminou com a narratividade do percurso gerativo de sentido, a teoria pôde ser aplicada em diferentes objetos, o que a tornou mais abrangente, possibilitando estudá-la em produtos dos meios de comunicação de massa³. Mas se voltarmos a Propp, a mesma estrutura narrativa observada por ele nos contos de fadas continua predominando mesmo em gêneros predominantemente “reais” (JOST, 2004). Do mesmo modo, as análises semióticas de textos ficcionais podem ser transpostas integralmente para a análise dos programas de entrevistas.

Através dos estudos realizados por Greimas acerca da narratividade, é possível conceber três tipos de actantes, Destinador, sujeito/anti-sujeito e objeto, que, quando concretizados em atores, assumem papéis temáticos, que nos contos de fadas são facilmente reconhecidos: uma princesa, na busca por um príncipe encantado, é surpreendida por um percurso de uma bruxa e só o seu pretendente, o príncipe, é quem pode ajudá-la, ou seja, sujeitos manipulados que estão em busca de objetos, mas que são surpreendidos pelo percurso de anti-sujeitos.

Esse tipo de trama pode ser concebida por percursos narrativos decorrentes de ações dos actantes definidos por Greimas: Entende-se por Destinador o actante que

comunica ao Destinatário-sujeito não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da *performance* do Destinatário-sujeito, que lhe compete sancionar. Desse ponto de vista, poder-se-á, portanto opor, no quadro do esquema narrativo, o Destinador manipulador (e inicial) e Destinador julgador (e final) (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 115).

Para Denis Bertrand (2003), o Destinador nas narrativas etnoliterárias (mitos, contos, rituais etc.) é caracterizado pela estabilidade, nas quais seu papel de Destinador é a tal ponto definido que não se espera outra atitude. Em suas palavras,

é ele quem atribui uma missão ao herói no momento do contrato, é ele que reconhece e avalia a ação concluída no momento da sanção. Papel cristalizado e permanente no universo do conto, o Destinador é o grande regulador que encarna o pano de fundo axiológico, definindo o desejável, o temível e o odiável logo de início, e avaliando ao final do percurso a conformidade das ações realizadas. É Deus, é o Rei e todas as instâncias delegadas da autoridade, que formam tantos papéis típicos e estereotipados do Destinador (o pai, o policial, o professor etc.) (2003, p. 342).

Já o sujeito é o actante que se define pela relação juntiva (junção ou conjunção) com o objeto (objeto almejado pelas aspirações do sujeito) e que, no seu percurso, revestido de valores modais (querer, dever, saber e poder-fazer) delegados pelo Destinador, cumpre uma performance em busca desse objeto, através do qual entra em conjunção ou disjunção com os valores descritos no enunciado. O sujeito recebe do Destinador competência modal para realizar a performance, a partir da qual será julgado pelo próprio Destinador (julgador).

No programa Casos de família pode-se conceber, de forma bem definida e, na maioria das vezes, figurativizada, os três actantes propostos por Greimas. O programa é formado por quatro categorias de atores – apresentadora, especialista, convidados e platéia – cada um desempenhando papéis actanciais do nível narrativo. Num primeiro momento, é necessário explicitar como são organizados os convidados, as pessoas que já vivenciaram empiricamente o tema que será discutido em cada edição do programa. Em Casos de família a participação ocorre sempre em dupla, quatro duplas em cada edição. Em uma dupla, um indivíduo expõe o que o desagrada em relação ao parceiro, não reciprocamente, apenas um se queixa e o outro ouve a queixa que lhe cabe, tentando se defender, tudo isso com interrogações da apresentadora e julgamento dos demais. Entra, no cenário, uma dupla por vez, até todas as duplas contarem seus “casos” e, finalmente, serem julgadas pela platéia, pelo especialista e pela apresentadora que arremata o julgamento.

O reclamante de uma dupla de convidados é o actante sujeito, que está em busca de uma relação conjuntiva com o objeto, este sempre implícito no enunciado (no tema). O reclamado (segundo integrante da dupla) é o anti-sujeito, que pelo seu percurso torna-se o objeto disjunto em relação ao sujeito, é quem dissemina a desordem inicial, opondo-se ao percurso do sujeito. O Destinador-manipulador dessa narrativa, explícito no enunciado, é o actante figurativizado pela apresentadora, que leva o sujeito a reclamar por seu objeto dentro da trama, é quem doa o poder-fazer ao sujeito. Este actante desempenha, ainda, o papel de Destinador-julgador, que vai sancionar positiva ou negativamente a atitude do sujeito, atribuindo-lhe juízos de valor. No entanto, este não é concretizado apenas pela apresentadora, pois ela delega, em alguns momentos, a função de julgador à platéia e ao especialista. O quadro abaixo ilustra essa composição:

Participantes do programa	Apresentadora	Convidados		Implícito no tema.	Platéia, especialista e apresentadora.
		Reclamante	Reclamado		
Actantes narrativos	Destinador manipulador	Sujeito	Anti-sujeito	Objeto valor	Destinador julgador

Para explicitar essa estrutura, que se repete na maioria das edições do programa, toma-se o seguinte tema: “você coloca os meus filhos contra mim”, exibido em 04/07/2006.

O principal percurso é o do sujeito (sempre em primeira pessoa, expresso pelos termos “eu”, “meus” e “mim”) que, de acordo com o tema, está sendo prejudicado por um percurso de um outro sujeito, no caso, o anti-sujeito (expresso por “você”). No exemplo, um sujeito (pai ou mãe) reclama ao anti-sujeito (o cônjuge, geralmente) pela relação disfórica de disjunção com o objeto, a própria relação com os filhos. O sujeito aspira uma vida melhor, aqui, em família, e, para isso, “exige” que o outro não atrapalhe sua relação conjuntiva com os filhos, mas esse outro, o anti-sujeito, impede que isso aconteça. Ao final do programa, há a sentença, através da qual o destinador julgador (platéia, especialista e apresentadora) interpreta a atitude do sujeito e do anti-sujeito, julgando-os positiva ou negativamente, ao atribuir juízo de valor, e levantando hipóteses para que a situação disfórica conseqüente da relação do sujeito com o objeto torne-se uma situação eufórica.

É importante salientar que essa estrutura se repete na maioria das edições do programa, não em todas⁴. O sujeito quase sempre aparece no tema em primeira pessoa e seu interlocutor, o anti-sujeito, está presente como segunda pessoa (você). O objeto aparece, inicialmente, em disjunção, numa relação disfórica com o sujeito, decorrente do percurso do anti-sujeito. O Destinador-manipulador e o Destinador-julgador sempre são os mesmos, são actantes fixos. Dessa forma, o que se tem é o esquema narrativo canônico (manipulação, competência, performance e sanção) muito bem definido. Os convidados (sujeito e anti-sujeito), após realizarem um contrato com a apresentadora (Destinador-manipulador), recebem competência modal do poder-fazer (podem reivindicar o seu objeto valor), realizam a performance (reivindicam) e, por fim, são julgados pelos outros participantes dos programas (Destinador-julgador). Essa organização, quando revestida por elementos semânticos, manifesta conteúdos

semelhantes aos das histórias investigadas por Propp, ou dos contos de fadas de Perrault, nas quais sempre há o duelo entre sujeito e anti-sujeito.

Já o outro programa que integra o *corpus* constrói os papéis actanciais através da figurativização de seus atores em cena de uma forma diferente. No Programa Silvia Poppovic, os personagens que compõem o cenário não resultam em papéis actanciais perfeitamente delimitados, embora desempenhem papéis. Os convidados não adentram o programa em duplas, não têm laços familiares e, desde o início do primeiro bloco, já se encontram nos seus devidos lugares, ao lado da apresentadora e do especialista, formando parte de um círculo. O objeto-valor da narrativa não depende do tema diário do programa, que talvez fosse o objeto modal, mas o grande objeto-valor, presente em todos os programas, lembrado pela apresentadora em todas as edições, é a “qualidade de vida”. O ator Silvia Poppovic sempre expõe, no início do programa, qual o tema da edição e logo em seguida reforça o objetivo do programa: busca por uma melhor qualidade de vida no mundo moderno.

Dessa forma, pode-se compreender essa estrutura narrativa da seguinte maneira: convidados, especialista, platéia e apresentadora são, em conjunto, o sujeito que almeja o objeto-valor, que é produzir um programa com informações úteis para a sociedade contemporânea, já que todos, fazendo parte da mesma sociedade, são passíveis de sofrer a disforia apontada pelo tema. Esse sujeito, num primeiro momento, é motivado por um Destinador-manipulador abstrato: o desejo de estar em conjunção com “qualidade de vida”. Mas, num outro nível, o sujeito é persuadido por um Destinador figurativizado, que age individualmente, incitando-o a querer mais qualidade de vida, pelas conseqüências negativas decorrentes do mundo moderno, aquelas que sempre aparecem no tema: a própria apresentadora. Não há Destinador-julgador explícito, já que a finalidade do programa é discutir temas, é tentar contribuir para “qualidade de vida”. O anti-sujeito, no principal esquema narrativo, também não aparece figurativizado⁵.

Participantes do programa	Apresentadora (que representa o desejo de melhor qualidade de vida).	Apresentadora, especialista, convidados e platéia.	Qualidade de vida
Actantes narrativos	Destinador	Sujeito	Objeto valor

Nesse sentido, evidentemente, os formatos dos programas são completamente diferentes: no primeiro os convidados queixavam-se uns dos outros à apresentadora e à platéia, de acordo com o tema do dia; no segundo, não há queixas, não há alguém (figurativizado) em quem “colocar a culpa” do problema (tema) que o aflige, mas há um desabafo, uma conversa, uma exemplificação. Neste, os convidados não vão ao programa para encontrar os culpados pelos seus problemas e puni-los, mas para serem exemplos que ilustrem o tema proposto, ou para, de alguma forma, serem úteis na discussão do tema, contribuindo para a sua compreensão. Tem-se, desse ponto de vista, dois modelos, talvez opostos, de formatos de programas de entrevista temáticos: em um, os sujeitos culpam seus anti-sujeitos e esperam sua punição, particularizando o tema, tornando-o específico apenas aos sujeitos e anti-sujeitos, que querem (apenas para eles) deixar a situação disfórica rumo a uma situação eufórica, numa narrativa semelhante a dos contos de fadas; no outro, os sujeitos não procuram resolver os seus estados de junção/disjunção com seus objetos particulares durante o programa, o que eles

pretendem é realizar a conjunção com outro objeto, mais geral e de domínio público, que é justamente o de garantir uma melhor compreensão do tema, o que torna suas participações ilustrações dos temas, não propriamente o tema.

Do caos à harmonia

A estrutura narrativa torna-se mais perceptível quando conteúdos temáticos mais concretos recobrem os percursos actanciais abstratos, revestindo-os de traços semânticos. Os actantes da narrativa, graças ao investimento semântico, tornam-se atores do discurso. É o caso dos participantes dos programas, que se tornam atores devido aos papéis temáticos que representam como membros de um grupo social.

No programa Casos de família, os papéis temáticos representados pelos participantes conduzem a uma isotopia temática ligada ao /juízo/ que, quer pela figurativização espacial, quer pela figurativização actorial, contribui para dar ao programa um carácter de tribunal. Neste, os envolvidos são *tipos sociais* – réu (acusado), promotor (quem acusa), testemunha, juiz (quem sentencia) e júri – nos quais os atores se personalizam e, como figuras discursivas, desempenham seus papéis. O sujeito reclamante torna-se, aqui, o promotor e a testemunha ocular; o sujeito reclamado, o réu; a platéia e o especialista, o júri; e, por fim, a apresentadora, o juiz, que dá a sentença final. A organização espacial da cena predicativa também possibilita essa comparação com um tribunal de justiça. A apresentadora, o especialista e a platéia estão, todos, numa posição frontal em relação aos convidados, acentuando que seus lugares são pontos estratégicos de observação e de análise, o que contribui com o efeito de sentido de seriedade e distanciamento em relação aos suspeitos, para que suas decisões (juízo) não sejam “contaminadas” por uma possível intimidade com os convidados. Além disso, os “suspeitos”, permanecendo numa posição distanciada dos outros, acentuam uma oposição temática julgadores vs. julgados, que num sentido mais profundo distingue os bons dos maus. Cada ator tem figurativização e tematização própria. De um lado, figurativizado pela união de apresentadora, platéia e júri, encontra-se o ator julgador que, assim instituído pelo saber popular, representa o povo, no sentido mais popular do termo: “a voz do povo é a voz de Deus”. Já o especialista, também membro do júri, desempenha o papel temático de representante do conhecimento científico. Assim, “Deus” e “ciência”, fé e razão, juntos, têm o poder para julgar e constituir o equilíbrio. A apresentadora torna-se também, até mesmo pela mediação que realiza entre ambos os lados, a figurativização desse próprio equilíbrio, como um pêndulo; alguns temas, como o da moderação e o da ponderação, contribuem para a actualização desse ator. Do lado oposto, encontram-se, divergentemente, os temas do caos, da desordem, do desequilíbrio, figurativizados pelos atores que estão em conflito, e que devem ser julgados. Nota-se, em Casos de família, um maniqueísmo que articula todo o processo de realização do programa: é a velha luta entre o bem o mal, entre o certo e o errado, entre o sujeito e o anti-sujeito.

Esse aspecto não se apresenta dentro da estrutura do Programa Silvia Poppovic, em que a actorialização e a espacialização contribuem para a consolidação do tema harmonia, que significa, segundo o dicionário Aurélio: “1. disposição bem ordenada entre as partes de um todo, 2. proporção, ordem e 3. paz coletiva entre pessoas”. Embora as duas primeiras definições sejam válidas, é na última que se apóia a tematização. O clima entre as pessoas, exatamente por não haver juízo entre as partes, é de cordialidade, de amizade, de igualdade e de intimidade. Todos os atores, apresentadora, especialista, convidados e platéia, desempenham o mesmo papel

temático, o de colaboração para uma melhor qualidade de vida. Ele se torna mais evidente principalmente em relação à disposição dos participantes no cenário, cujos lugares, da apresentadora, do especialista e dos convidados, formam parte de um círculo; todos se sentam lado a lado, como iguais, cultural e socialmente.

De acordo com os temas dos programas, é possível pensar em uma oposição inicial que reside em domínio particular vs. domínio público. Embora os dois programas tentem construir enunciados que se assemelhem ou que mantenham relações intrínsecas com a vida real, a forma como isso se dá produz efeitos opostos. O Programa Silvia Poppovic preocupa-se em generalizar o tema, concedendo-lhe um caráter plural, já que todos, de alguma forma, estão envolvidos direta ou indiretamente com o assunto, da forma como já sugere o *slogan* “qualidade de vida”, reiterado em todos os programas pela apresentadora. Casos de Família, ao contrário, procura particularizá-lo nas entrevistas com os convidados, que “sofrem” diretamente o tema e apresentam como resultado efeitos diferentes em cada programa. No primeiro, a tentativa é apenas discutir o tema, exemplificando-o com a experiência dos entrevistados, que, na maioria das vezes, apresenta soluções eufóricas para o tema, de uma forma geral, talvez num modelo público de abordagem; no segundo, a tentativa é discutir o caso particular que se enquadra no tema, procurando encontrar uma solução para o caso específico, talvez numa abordagem particular do tema.

Considerações finais

Pela leitura do formato dos dois programas que fazem parte do *corpus* foi possível compreender como a articulação de seus diferentes elementos (organização narrativa, atores, espaço, temas) conduz a efeitos de sentido diversos. Cada escolha, mesmo a mais ingênua, pode manifestar sentidos, e corroborá-los com isotopias figurativas com que o enunciado, em sua plenitude, deseja propor significações.

Num primeiro momento, um formato constrói a sua estrutura narrativa semelhante à dos contos de fadas, em que o sujeito e o anti-sujeito têm papéis antagônicos e imprescindíveis para o efeito de dualidade presente. Como foi dito, essa estrutura aparece em cerca de 76% das edições que fazem parte do *corpus* deste trabalho do programa Casos de família, o que demonstra a sua recorrência decorrente talvez de sua eficiência como objeto midiático no sentido de atender aos padrões (de audiência, talvez) impostos pela emissora. O outro formato é articulado de tal modo que os atores exercem sempre um mesmo papel actancial, com um único objetivo, imprescindível para o efeito de cordialidade presente⁶. Quando essa estrutura profunda é preenchida com elementos figurativos e temáticos, os efeitos de sentidos ficam claros e as comparações ficam ainda mais explícitas.

Este trabalho, evidentemente, privilegiou determinados aspectos em detrimento de outros, já que uma proposta de analisar um texto audiovisual que assumira todas as linguagens seria uma longa tarefa. Todavia acredita-se que, em relação ao formato, foi possível desvendar através de sua desconstrução os principais efeitos. É claro que a análise de outros elementos (tais como a linguagem verbal, por exemplo) pode trazer mais contribuições para a compreensão do formato, mas, de qualquer forma, foi possível demonstrar a significativa pluralidade de elementos que, sintagmaticamente, produzem sentido.

Notas

¹ O percurso gerativo de sentido é um modelo teórico-metodológico concebido pela semiótica francesa utilizado em análises da forma do conteúdo.

² Em “Em busca dos contos perdidos”, Mendes realiza uma análise morfológica dos contos de Perrault, comparando-a a análise realizada por Propp. A autora demonstra a relevância dos estudos do autor russo mesmo quando aplicados à outra coletânea de contos.

³ O GESCom/Unesp/Bauru (Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação) desde 1999 vem aliando semiótica francesa com estudos em comunicação: <http://www.faac.unesp.br/pesquisa/gescom/>

⁴ Essa identificação actorial foi sistematizada tendo em vista 30 edições do programa Casos de família exibidas entre os meses de julho e agosto de 2006, que constam em anexo no final deste trabalho. A maioria delas apresenta exatamente essa composição actorial, em que os actantes sujeito e anti-sujeito são figurativizados em atores durante a narrativa. Destas 30 edições, 76,66 % (23 edições) são concebidas deste modo. As sete edições restantes, no entanto, não obedecem a essa identificação actorial. Nestas, o anti-sujeito não está figurativizado em ator, ou seja, ele não participa diretamente da narrativa (não está presente durante o programa), apenas é convocado: “nossos filhos atrapalham o nosso relacionamento”; “gosto de você, mas não suporto a sua família”; “minha mãe é sempre enrolada pelos namorados dela”. Em outras, o sujeito aparece em segunda e terceira pessoas e o anti-sujeito está implícito no próprio sujeito: “ela só gosta de homens mais velhos”; “você aprontou tanto que ninguém te respeita mais”; “você não aceita a ajuda de ninguém”; “sua vida não pode parar”; “você se preocupa demais com o que os outros falam”. De qualquer forma, o que interessa é que em todos os casos há a presença marcante do anti-sujeito, o que cria o clima de dualidade.

⁵ Também, para a compreensão deste programa, foram investigadas 30 edições. Em Silvia Poppovic a estrutura é a mesma em todas as edições. O anti-sujeito nunca está concretizado em ator, é apenas sugerido, mas o problema já está controlado (em “ejaculação precoce”, por exemplo, os participantes embora ainda tenham o problema já encontraram soluções para amenizá-lo) ou resolvido (em “violência doméstica”, por exemplo, os participantes já passaram pelo problema e já se recuperaram).

⁶ Vale ressaltar que o Programa Silvia Poppovic não está mais no ar; suas últimas edições foram reprisadas no final de 2006.

Referências bibliográficas

- ARONCHI, J. C. *Debate: televisão, gêneros e linguagens*. Ministério da Educação. Boletim 10/junho 2006. Acessado em 20/07/2007 em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/>
- BERTRAN, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- FERREIRA, A. B. H. (Et al). *Miniaurélio século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FILHO, C. M. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 2001.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima e outros, São Paulo: Cultrix, [1983].
- GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse sémiotique des texts: introduction, théorie et pratique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- JOST, F. *Seis lições sobre a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MACHADO, A. *A TV levada a sério*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2000.
- MENDES, M. B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

Blog: uma leitura do voyeurismo às avessas

Fernando Moreno da Silva ¹

¹Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista
(UNESP)

14.800-901 – Araraquara – SP – Brasil

fermosilva@yahoo.com.br

Abstract. *The present work objective to display the changes caused for the Internet, over all with the advent of blog. This mechanism of writing, known as virtual daily, made possible the public manifestation of any user. With this, the writer of blog sees and is seen*

Keywords. *Blog; virtual daily; internet; reader.*

Resumo. *O presente trabalho objetiva expor as mudanças ocasionadas pela internet, sobretudo com o advento do blog. Este mecanismo de escrita, conhecido como diário virtual, possibilitou a manifestação pública de qualquer usuário. Com isso, o escrevente de blog vê e é visto.*

Palavras-chave. *Blog; diário virtual; internet; leitor.*

1. Revolução digital

Nós vivemos um segundo dilúvio: o da informação. Com o mar de mensagens, em diferentes meios e em diversos formatos (textuais, imagéticas, audiovisuais, etc.), o homem não morre afogado mas sofre da “síndrome da fadiga da informação”, uma angústia provocada pela incapacidade de absorver tudo que ouve e vê. O mundo saiu da escassez para a saturação de informação.

Todo esse cenário foi impulsionado ainda mais com as prerrogativas da internet, que potencializa os sentidos do homem. Quem muito bem percebeu essa possibilidade humana de se estender através de projeções artificiais foi Marshall McLuhan, que analisava as tecnologias como extensões do homem: “Sob pressão das necessidades, é mais natural fragmentar nossa própria forma corpórea, de maneira que uma parte dela se traduza em outro material, do que transferir movimentos de objetos externos em outros materiais (1979, p. 207). Ele compreendia a evolução tecnológica como aprimoramento ininterrupto da capacidade de captação (sentidos), processamento (inteligência), produção (potência), acúmulo (memória) e partilha de informações cada vez mais rápidas (linguagem ou código comum).

O homem nunca está contente com sua condição; acalenta em sua vivência sempre o desejo de mudança, como nos revela o método dialético: o ser, em seu percurso, depara-se com a contradição, que provoca movimentos, chegando finalmente à mudança desse ser. A dialética nos ensina que tudo é contradição. Logo, chegamos à conclusão, por exemplo, de que o maior bem do homem é também sua desgraça. Como nos diz a Psicanálise, a razão, benção do homem, é também sua maldição, pois tendo consciência

de si, ele descobre sua impotência e as limitações de sua existência: visualiza seu próprio fim, a morte.

Goethe (1964) teve a fina percepção de tomar o caso do Dr. Fausto, um pseudomédico alemão praticante de magia, que teria vivido entre 1480 e 1540, e transformá-lo numa obra-prima da Literatura universal. A obra é a representação da frustração da humanidade na busca do ideal impossível, a insatisfação do homem com sua condição de ser contingente, nascido para morte, tendo aspirações infinitas e realizações efêmeras.

Fausto é ambicioso, assim como todo homem, que carrega em seu material genético o impulso fáustico, recorrendo a expedientes para desafiar barreiras e ultrapassar os limites da condição humana.

Podemos dizer que a internet também é produto desse impulso fáustico, que permitiu uma revolução digital, trazendo conseqüências sociais, culturais, econômicas e subjetivas.

No âmbito social, todo esse aparato à nossa disposição estabeleceu novas formas de relação, que, por sua vez, criaram um novo mundo. Como diz o próprio MacLuhan (p. 37), “cada produto que molda uma sociedade acaba por transpirar em todos e por todos os seus sentidos”, ou seja, somos influenciados por aquilo que nos rodeia.

Assim aconteceu quando do surgimento da escrita, que impulsionou o processo de destribalização do homem. Na cultura oral, o homem precisava do grupo para adquirir conhecimento. Quando um velho morria, era como se uma biblioteca fosse incendiada. A escrita, portanto, possibilitou o armazenamento do conhecimento. E a conseqüência desse processo foi a individualização.

Um dos resultados da internet, e de todas as tecnologias digitais, foi a enorme dependência do homem em relação ao computador, pois hoje não conseguimos imaginar o mundo sem essa ferramenta sempre presente.

Quando falamos da relação do homem com a técnica, sempre há uma idéia de dominação, no sentido positivo, ao tratar a técnica como o meio pelo qual o homem exerce o domínio exterior e absoluto sobre a natureza. Mas se considerarmos que o homem é cada vez mais refém dos seus próprios inventos, não haveria uma inversão, sendo o homem o sujeito dominado pela técnica? Como nos delata Koyré (1991, p. 245), “ao invés de libertar o homem e fazer dele ‘o senhor e dominador da natureza’, a máquina transformou o homem num escravo de sua própria criação”. E aqui nos deparamos com um aspecto negativo trazido pela internet: a dependência.

É notório que a internet se tornou uma ferramenta indispensável ao nosso dia-a-dia. Mas quando o uso passa a ser desenfreado, é preciso um alerta. A necessidade se transforma num vício. O internauta dependente tem os mesmos sintomas de um viciado em drogas: se o viciado não puder entrar na rede, há reação física. Esse quadro alarmante chegou até a receber nomes: “dependência de internet” e “uso patológico da internet”.

Na China, diante da constatação do abuso de adolescentes no uso da internet (CHA, 2007), o governo chinês declarou guerra ao vício, sobretudo quando estudos apontaram que a dependência foi causadora de assassinatos e até suicídios. E a influência de fato

pode comprometer a vida desses jovens. Foi assim que sucedeu com o romance de Goethe, “Os sofrimentos do jovem Werther”, que causou uma onda de suicídio na Europa no século XIX. O caso é tão preocupante que o governo chinês está construindo oito clínicas de reabilitação para jovens dependentes.

Caso semelhante acontece nos EUA, que, conforme estudo, tem 50 milhões de pessoas viciadas na internet. Esses fatos destacam o caráter de doença do problema.

Ninguém sabe os limites do progresso técnico, mas, em cada etapa de seu crescimento, todo mundo sabe, com um saber oblíquo e incorporado, que o progresso é, em sua natureza, opaco para si mesmo e obtuso para as condições de suas próprias possibilidades, cego para os valores e insensível para a operação de seus limites. (LEÃO, 1995, p. 19)

Ao lado desse diagnóstico sombrio e patológico, são comemoradas as facilidades trazidas com a internet, como maior acesso a pesquisa e comodidade. O resultado dessas asserções conflitantes, ora exaltando o advento da internet, ora excomungando-a, é a formação de dois pólos: “um otimismo exagerado em oposição a um pessimismo apocalíptico que pressupõe uma eterna relação de dominação” (SILVA, 2006, p. 15). É nula a discussão a respeito da negatividade ou não da internet. Há uma discussão polêmica quando falamos se a internet é uma ferramenta boa ou ruim. Antes de polemizar sobre o assunto, é necessário trazer à baila uma passagem de obra *Hamlet*, quando o príncipe Hamlet diz aos seus dois amigos, Rosencrantz e Guildenstern, que a Dinamarca é uma prisão. Os dois, contestando o amigo, recebem como resposta a seguinte fala: “Então pra você não é. Não há nada de bom ou mau sem o pensamento que o faz assim. Pra mim é uma prisão” (Ato 2, cena 2). Esta cena ilustra o princípio do relativismo subjetivo, ou seja, cada um tem um ponto de vista.

Seria contraproducente nos assentarmos nessas controvérsias, afinal, a ação das mudanças digitais já fazem parte de nossas vidas. O mais prudente seria dizer que entre homem e técnica há uma simbiose, um equilíbrio harmonioso, a exemplo do que nos diz a ontogenética. Nesta perspectiva, não há supremacia do homem sobre a técnica, tampouco a técnica sobre o homem, pois a técnica é mediadora da relação do homem com a natureza. E nessas mediações, à medida que progride no uso de suas ferramentas, suas invenções o transformam. Assim como construímos as máquinas, as máquinas nos constroem. Aqui chegamos a mais tipo de consequência, a subjetiva.

Por fim, podemos dizer que a internet trouxe, *pari passu*, consequências econômicas e culturais, alterando completamente a forma de comunicação dos meios tradicionais. E isso se deu tanto na produção como na recepção. Na produção clássica, o direcionamento é de um para vários, ou seja, do autor ou veículo de comunicação para todo o público. No meio digital, há o mecanismo de vários para vários; o modelo *one-to-many* (um-todos) das mídias tradicionais é substituído pelo modelo *many-to-many* (todos-todos), ampliando as possibilidades de interatividade e de estímulo-resposta entre os interlocutores do processo. Trocando em miúdos, qualquer autor pode disponibilizar seu trabalho na rede. Um exemplo em que essa mudança salta aos olhos está no mercado editorial.

No século XIX, a Revolução Industrial da imprensa provocou a separação de funções: autor, editor, tipográfico, distribuidor e livreiro. Da autoria até a colocação no mercado, o autor participa de apenas um estágio dentro do processo.

Na produção digital, as informações são difundidas sem intervenções, diretamente do autor ao leitor, sendo todas as outras funções suprimidas. O texto eletrônico proporciona uma mistura de papéis. Os autores tornam-se seus próprios editores. Conforme observa Chartier (1999, p. 13), “a revolução do livro eletrônico é uma revolução nas estruturas do suporte material do escrito assim como nas maneiras de ler”.

Com relação ao suporte material, as mudanças foram enormes ao longo do tempo. Das pinturas rupestres, passamos pelas tábuas de argila da Suméria (3000 a.C), pelos rolos de papiro e de pergaminho, pelo códice (formato do livro, surgido entre os séculos II e III), pelas telas de computadores e agora pelo papel eletrônico. Lançado em 2006 com um custo de aproximadamente € 400, num pioneirismo do jornal belga *De Tijd* (O Tempo), da Antuérpia, a novidade, comportando inicialmente 244 MB (megabites) de espaço, vem com muitos atrativos: consome cem vezes menos energia que um computador portátil, economiza papel (o jornal norte-americano *New York Times* gasta cerca de 200 mil toneladas de papel por ano) e não causa o efeito *flicker*, responsável pelo cansaço dos olhos.

Das duas revoluções de que fala Chartier, falamos de relance da revolução do suporte. Resta-nos comentar a respeito da revolução na maneira de ler. Este último tópico resvala na questão da recepção. É bom lembrar que a leitura passou por uma grande transformação no século XVIII, graças ao progresso impulsionado pela Revolução Industrial: é a passagem da leitura intensiva à leitura extensiva.

Antes da imprensa, o número de livros era irrisório. Quem o tinha, utilizava-o, inclusive, como ornamento numa casa. Ler era retomar sempre os mesmos textos. Um único texto era lido e relido várias vezes, não sendo espantoso o fato de memorizá-lo. Por conta dessa raridade, predominava a Bíblia como a principal fonte. A familiaridade com o texto bíblico tornava leitura e fé indissociáveis. Numa família, a leitura era sacralizada, um instante de reverência. Sendo um ritual, ela era realizada em voz alta e em grupo. Com as oportunidades trazidas pela Revolução Industrial, avultam os livros e a oportunidade de lê-los. Com o maior número de impressos, descaracteriza-se a leitura intensiva para dar espaço a um novo hábito: a leitura extensiva. A prática da leitura agora era individual, íntima, acompanhada de um modo silencioso. O livro já não é visto como um objeto de reverência, pois o leitor gozava de liberdade para escolher suas leituras diante de um vasto número de livros que eram lançados e disponibilizados.

Além da forma de ler, há a questão do que se lê. Se a indústria cultural contribuiu para a escolha de leitura dos leitores, a internet concedeu a alforria completa, contemplando com a liberdade tanto aos autores quanto aos leitores. Do ponto de vista da leitura, há uma contradição: uma contentamento por proporcionar a quebra do monopólio dos meios tradicionais, mas também uma preocupação, pois os jovens se afastam da leitura tradicional. “Aqueles que são considerados não-leitores lêem, mas lêem coisa diferente daquilo que o cânone escolar define como uma leitura legítima” (CHARTIER, 1999, p. 103-4).

Figurativamente falando, a carta de alforria dessas leituras, abrindo possibilidades temáticas, é proporcionada pelo blog, tônica de nosso próximo item.

2. Blog

Blog, muitas vezes chamado de diário virtual, é uma espécie de página pronta na internet, na qual o autor pode publicar livremente qualquer tipo de texto:

O blog é uma página web atualizada freqüentemente, composta por pequenos parágrafos apresentados de forma cronológica. É como uma página de notícias ou um jornal que segue uma linha de tempo com um fato após o outro. O conteúdo e tema dos blogs abrangem uma infinidade de assuntos que vão desde diários, piadas, links, notícias, poesia, idéias, fotografias, enfim, tudo que a imaginação do autor permitir. Usar um blog é como mandar uma mensagem instantânea para toda a web: você escreve sempre que tiver vontade e todos que visitam seu blog têm acesso ao que você escreveu. (KOMESU, 2005, p. 98)

Ferramenta originária da internet, o blog foi criado em 1997 pelo norte-americano Dave Winer. Embora haja polêmica a respeito da autoria, Winer mantém o pioneirismo com *Scripting News* (www.scripting.com), considerado o primeiro blog do mundo, lançado em 1º de abril de 1997.

O termo “blog” deriva de “weblog”, expressão cunhada em dezembro de 1997 por outro americano, Jorn Barger, editor do *robot wisdom weblog* (www.robotwisdom.com): "Um **weblog** (às vezes chamados de blog, uma 'página de notícia' ou um filtro) é uma página da web onde um **weblogger** (às vezes chamado de blogueiro ou pré-surfista) 'loga' (linka) todas as outras páginas da web que ele/ela considera interessantes" (BARGER, 2001). Mais tarde, o termo acabou sendo dividido em dois para gerar o trocadilho “we blog” (“nós blogamos”). E a brincadeira deu certo. Com o tempo, a expressão foi reduzida e o uso de apenas “blog” foi consagrado.

No Brasil, os blogs começaram a ser escritos por volta de 2000. Em Língua Portuguesa, o primeiro blog que se tem notícia foi feito pelo brasileiro Nemo Nox, radicado nos Estados Unidos. Seu blog, “O Diário da Megalópole”, foi colocado no ar no dia 31 de março de 1998.

Os *blogs* vêm se transformando num fenômeno de massa. A blogosfera, como é conhecido o mundo dos blogs, conta com quase 100 milhões, segundo o Technorati (www.technorati.com), serviço de buscas e indexação, especializado nos diários virtuais da blogosfera. Em abril de 2007, segundo a empresa, eram criados 175 mil blogs por dia e cerca de 1,6 milhão de *posts* publicados diariamente, ou seja, uma atualização a cada 18 segundos. Os números realmente impressionam.

Para chegar a um milhão de usuários, a telefonia fixa demorou 74 anos; rádio, 38 anos; computadores, 16 anos; celulares, cinco anos; internet, 4 anos; skype, 22 meses. Quanto aos blogs, apenas para termos uma comparação com outras tecnologias lançadas ao longo da História, em maio de 2006 eram 40,5 milhões; em abril de 2007, o número chegava a 72 milhões. Em menos de um ano, a blogosfera praticamente dobrou de tamanho.

Guardadas as devidas particularidades, há uma semelhança entre *blog*, diário íntimo e *home page* pessoal, numa relação intergenérica: a infinidade de temas e o foco nas características pessoais, com privacidade e intimidade.

Ainda que os *blogs* de tom confessional sejam a maioria, o que vem ganhando grande destaque são os *blogs* profissionais e jornalísticos, conforme veremos no *corpus* deste trabalho. Considerado um meio alternativo de comunicação e também uma revolução, afinal está quebrando o monopólio da informação pela mídia convencional para entrar na era da troca entre veículos de comunicação e seu público, o *blog* de cunho “profissional” repercutiu na conjuntura político-social do país.

Durante a crise política que envolveu o governo federal com o escândalo do “mensalão”, em 2005, o *blog* deu novo papel ao jornalismo *online*. No dia do depoimento do deputado petebista Roberto Jefferson, autor de denúncias de corrupção envolvendo membros do governo Lula, na Comissão de Ética do Congresso Nacional, 14 de junho, o jornalista Ricardo Noblat postou 75 textos em seu *blog*. Com uma média de um texto a cada 17 minutos, Noblat recebeu 72.240 visitantes. A participação do internauta também foi surpreendente, com mais de 2 mil comentários inseridos na página.

Sua novidade talvez seja a impossibilidade de controle e de delimitação de tudo o que é nele divulgado. Entre os aspectos ligados ao surgimento dos *blogs*, estão: (i) exibicionismo e desejo de visibilidade no espaço social; (ii) possibilidade de se expressar com liberdade e para o público; e (iii) estabelecimento de confiança entre diarista e leitor, se a distância física for fator de desinibição para quem escreve.

Nessa modalidade há um paradoxo, pois é uma escrita considerada íntima que é exposta de maneira pública via internet, numa valorização da intimidade no espaço público. Trata-se de um modo de enunciação caracterizado por um jogo entre a publicização de si e a intimidade construída com o enunciatário.

Essa relação entre o público e o privado “parte da problematização das condições sócio-históricas de produção do discurso marcada pela necessidade (incessante) de falar, radicalmente constituída pela impossibilidade (histórica) de dizer” (KOMESU, 2005). Com esse caminho aberto, a vida privada é exposta aos olhos de milhares de usuários. É a tecnologia dando ao indivíduo a opção de olhar e ser olhado.

3. Considerações Finais

Com o advento da internet, não há dúvidas de que há mudanças no estatuto do autor e leitor, não na sua existência, mas no seu funcionamento discursivo. No *blog*, há um modo de enunciação marcado pela instantaneidade das relações. O principal atributo do *blog* parece ser a possibilidade de resposta do leitor. A participação do outro é fundamental nessa prática não somente pelo princípio dialógico da linguagem, mas porque o outro funciona no ambiente virtual como “índice da visibilidade do sujeito”, haja vista a instalação na página do contador de visitas, que contabiliza a quantidade de acessos. O uso desse recurso ratifica o que Walter Benjamin afirmara no século passado, referindo aos parâmetros de avaliação: “a quantidade tornou-se qualidade”.

Uma questão que se levanta diante dessa nova atividade é se o escrevente de *blog* está usufruindo de forma produtiva da sua liberdade de expressão, ou seja, se há realmente abordagem de questões pertinentes, ou se é apenas uma chance para a exposição de ninharias.

Ocupando-se do estudo da pós-modernidade, o filósofo francês Gilles Lipovetsky fala da “era do vazio”, em que não há, na sociedade contemporânea, espaço à sátira ou ao sarcasmo, pois a dominante é o tom lúdico, com base no despropósito gratuito e sem pretensões.

Para corroborar essa visão, podemos proceder à construção de uma metáfora mediante a leitura do panóptico de Bentham, discutida por Michel Foucault na obra *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Na arquitetura do panóptico, que promove a visibilidade vigiada, a Idade Moderna constituiria a “sociedade da vigilância”. Traçando um paralelo com a contemporaneidade, seria a vigilância panóptica substituída pela curiosidade, transformando a sociedade da informação numa “sociedade da banalidade”, como afirma Lipovetsky?

O blogueiro age, portanto, num voyeurismo às avessas, uma vez que o escrevente vigiado pelo outro é quem busca flagrar a presença alheia. Nesse sentido, a finalidade desse gênero é fazer ver e ser visto.

4. Referências bibliográficas

- BARGER, Jorn. *Weblog Resources FAQ*. Disponível em:
<<http://www.robotwisdom.com/weblogs/index.html>>. Acesso em: 12.dez.2001
- CHA, Ariana Eunjung. China declara guerra a ‘vício na web’. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 21 maio 2007. Link, L6.
- CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1998.
- _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Antenor Nascentes e José Júlio F. de Souza. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.
- KOYRÉ, Alexandre. Os Filósofos e as Máquinas. In.: *Estudos de História do Pensamento Filosófico*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1991.
- KOMESU, Fabiana Cristina. *Entre o público e o privado: um jogo enunciativo na constituição do escrevente de blogs na internet*. Tese apresentada ao Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. Ética e Comunicação. In: ESTER, Kosovski. *Ética na comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d’Água Editores Ltda, 1989.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

SILVA, Cristiane Moreira da. *Intimidade on line: outras faces do diário íntimo na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006. 83 f.

Imagem: uma abordagem semiótica

A construção do sentido em vinhetas de abertura de telejornais

Jaqueline Esther Schiavoni¹

¹ Programa de Pós-graduação em Comunicação Midiática (Unesp-Fapesp)

jeschiavoni@yahoo.com.br

Abstract. *This research consists of one analysis of audiovisual language. The goal is to verify how the sense is produced in the opening videos of TV news broadcast by Rede Globo network and, based on it, to make evident how the audiovisual aspects contribute to make stronger the identity of these programs. For this, we will make use of the french methods semiotics.*

Keywords. *Opening video; identity, contract, semiotics.*

Resumo. *Esta pesquisa constitui-se uma análise da linguagem audiovisual. O objetivo é verificar como o sentido é produzido nas vinhetas de abertura dos telejornais transmitidos nacionalmente pela Rede Globo de Televisão e, a partir disso, evidenciar como os aspectos audiovisuais podem contribuir para reforçar a identidade dos programas em questão. Para isso, utilizamos o instrumental teórico da semiótica francesa.*

Palavras-chave. *Vinheta; identidade; contrato; semiótica.*

Introdução

Não há dúvida de que a imagem pode ser abordada por diferentes maneiras: quer pelo seu aparecimento histórico, pela sua produção técnica ou sua utilização na sociedade, por exemplo. Mas, que contribuição os estudos voltados para a linguagem – mais especificamente a semiótica – podem oferecer para aqueles que procuram uma metodologia eficaz para descrever e interpretar as imagens?

Foi o que se perguntou Jean-Marie Floch – considerado o fundador da semiótica aplicada ao visual e um dos principais colaboradores de Greimas na elaboração da semiótica geral – em seu primeiro livro, *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit* (1985).

Para conhecermos a resposta, não devemos deixar passar despercebido que a semiótica visa a construção de uma teoria da significação e, para isso, dedica-se a descrever as diferentes linguagens, verbais ou não verbais, que manifestam essa

significação. Por isso, pode-se dizer, a semiótica define-se menos pelo(s) objeto(s) que analisa do que pela sua abordagem ao mesmo tempo estrutural e gerativa. Sendo assim, a imagem é, antes de tudo, um enunciado e, por isso mesmo, é analisada como tal.

Estrutural devido à sua concepção de que o sentido nasce da apreensão das diferenças, tratando-se, a partir daí, de construir os sistemas de relações que o explicam: as linguagens serão, pois, construídas como *sistemas de relações* e não como *sistemas de signos* (o “estruturalismo” semiótico deve, com efeito, ser entendido como a assunção de uma dupla herança epistemológica, saussuriana e hjelmsleviana); a semiótica é gerativa porque, para ela, o sentido deve ser visto como o resultado de um processo de produção, de complexificação crescente, representado sob a forma de patamares ou de níveis menos ou mais profundos ou superficiais; em compensação a análise gerativa, na semiótica, não pode ser comparada – a não ser por abuso de terminologia – com a dos lingüistas “gerativistas”: a semiótica quer dar conta de todas as linguagens e não somente das línguas naturais; e, sobretudo, ela procura construir modelos suscetíveis de gerar *discursos*, e não frases (FLOCH, op. cit, p. 12-13)².

A partir dessas rápidas considerações acerca da metodologia utilizada neste trabalho, procuraremos evidenciar como a imagem pode ser analisada à luz da semiótica francesa. Escolhemos para esse fim o conjunto de vinhetas de abertura dos telejornais produzidos e veiculados nacionalmente pela Rede Globo de Televisão: Bom Dia Brasil, Jornal Hoje, Jornal Nacional e Jornal da Globo.

Como a imagem televisiva tem por característica referenciar o nosso mundo natural, buscaremos evidenciar as figuras que aparecem nesses textos e, conseqüentemente, os temas a que elas nos remetem. Como as vinhetas selecionadas têm como marca a poeticidade³, evidenciaremos também as relações semi-simbólicas existentes.

Visto que a partir das vinhetas o telejornal é capaz de reforçar pelos elementos audiovisuais aspectos de sua própria identidade, de seu fazer-telejornalístico – conforme os textos de auto-apresentação dos programas na Internet – a semiótica mostra-se como um poderoso instrumento de análise, capaz de nos revelar como essas produções contribuem tanto para a construção da identidade jornalística da emissora em que são veiculadas, como para a firmação de contratos – veridicção e fidedignidade – com o telespectador. Vejamos:

Bom Dia Brasil

Destacamos algumas imagens que podem ser observadas nesta primeira vinheta: a aparição do nome do programa, o desenho do mapa do Brasil e o nascer do sol. A colocação dessa seqüência certamente se relaciona com a própria produção do telejornal “Bom dia Brasil”, já que a equipe de jornalistas chega à redação da Rede Globo às 5h00

da manhã, conforme lemos no *site*⁴ do programa. O jornal, portanto, começa a ser fabricado nas primeiras horas do dia, antes mesmo de o sol nascer. Além de ajudar a compor o nome do programa, o mapa do Brasil também referencia a abrangência da transmissão e seu caráter noticioso.

O movimento de rotação da Terra é o que permite o aparecimento do dia e da noite. Assim, conforme o planeta criado na vinheta vai girando em torno de seu próprio eixo, num simulacro do passar do tempo, a cor inicialmente azul escuro do fundo da tela passa a ser substituída gradualmente pelo amarelo, representando a transição da noite para o dia. Desse modo, o telejornal trabalha com as seguintes oposições: /amarelo/ vs /azul/ e /dia/ vs /noite/, respectivamente. Trata-se, no entanto, de uma representação “em espelho” do movimento e da inclinação da Terra, a fim de possibilitar a leitura do nome do programa.

Assim como o sol, a coloração do slogan é amarelada no centro e avermelhada nas bordas. A apresentação do “Bom dia Brasil”, tal como o nascer do sol, coloca em evidência que o curso de mais um dia está-se iniciando. Por isso, trata-se de um amarelo opaco, diferentemente do amarelo intenso e luminoso do “Jornal Hoje”, apresentado na primeira hora da tarde, do qual trataremos no tópico a seguir. Mas, adiantamos: a oposição que se apresenta entre essas vinhetas está nas diferentes etapas do dia: /opaco/ vs /luminoso/ e /manhã/ vs /tarde/, respectivamente.

As linhas horizontais são utilizadas no nome do programa, no mapa do Brasil, no desenho do sol e no próprio cenário dos apresentadores. “A linha reta mais simples é a linha horizontal. Ela corresponde, na concepção cultural humana, à linha ou à superfície do homem em repouso ou morto. A horizontal é, portanto, uma linha fria, calma e tranqüila” (LIMA, p. 70). Se no “Bom Dia Brasil” o que predomina são as linhas horizontais, no “Jornal Hoje” predominam as verticais, conforme será apresentado no tópico a seguir. O efeito de sentido trabalhado está, portanto, na oposição /horizontal/ vs /vertical/ , /repouso/ vs /movimento/ e /manhã/ vs /tarde/, respectivamente.

Além disso, o fato de as letras que compõem o nome do programa serem alongadas produz o efeito de sentido de uma demora, de uma passar de tempo devagar sobre a tela, sugerindo o próprio cumprimento “Bom dia” – demorado, ainda sonolento – de quem acaba de acordar. Assim, temos a seguinte relação: /alongado/ vs /curto / e /lento/ vs /rápido/.

Essas linhas horizontais que compõem o nome do programa acompanham o movimento circular da Terra na vinheta e reforçam o movimento de rotação comentado

anteriormente, pois as letras do *slogan* são alongadas e os traços que as compõem não têm contornos bem definidos, chegando mesmo a serem contíguos (estar em contato). Em oposição a isso, as linhas horizontais que formam o mapa do Brasil e o desenho do sol são bem delimitadas, sólidas. Desse modo temos: /contíguo/ vs /delimitado/ e /repouso/ vs /movimento/, respectivamente.

Esse efeito de dinâmica é ainda complementado pela utilização da câmera. Enquanto as letras que compõem o nome “Bom Dia” passam pela tela a câmera se mantém estática, mas no exato momento em que as letras terminam e começa a aparecer o desenho do mapa do Brasil é feito um movimento de *zoom out*. É justamente nesse jogo de letras contíguas e câmera estática em oposição a contornos bem delimitados e câmera em movimento que a noção de passagem do tempo é produzida.

Jornal Hoje

Diferentemente do “Bom Dia Brasil”, o amarelo que predomina na vinheta do “Jornal Hoje” é um amarelo intenso, luminoso. Isso certamente estabelece relação com o horário de transmissão do noticiário – 13h15. Esse é o momento em que muitas vezes estamos no intervalo de nossas atividades, preparando-nos para elas ou as encerrando. De qualquer forma, é um horário em que estamos ativos, despertos. Assim, outro ponto de diferença, também relacionado ao período do dia em que o programa é veiculado, são as linhas que predominam no desenho, agora verticais. “A linha vertical [...] exprime a altura e não a extensão, por conseguinte o calor e não o frio. É uma linha quente, ativa, de movimento” (LIMA, p. 65).

O desenho do “H” na vinheta, sobretudo pela divisão do risco central da letra, propõem duas posições na tela: superior e inferior. Essa oposição é reforçada por outros elementos tais como o direcionamento das linhas – que ora partem de cima para baixo ou de baixo para cima – e as cores utilizadas – o azul (superior) e o dourado/marrom (inferior). Portanto, as oposições trabalhadas são: /superior/ vs /inferior/ e /azul/ vs /marrom/.

Os traços da letra “H” são “duros”, fortes, bem delimitados, em oposição aos traços dos mapas, que são tênues. A oposição /traços tênues/ vs /traços duros/ juntamente com a posição transversal do desenho, criam duas disposições espaciais: /fundo/ vs /frente/. A letra “H” separa-se, pois, do mundo desenhado ao fundo e posiciona-se à frente do desenho do Brasil. Esse é o espaço mais iluminado da tela, marcando o centro de onde se produz a informação (que nos “esclarece” sobre os acontecimentos do mundo) veiculada.

Fabricada pelo posicionamento de câmera e pela perspectiva produzida pelos traços no desenho do “H”, /dentro/ vs /fora/ é uma oposição que também aparece na vinheta do “Jornal Hoje”.

Todos esses elementos articulados parecem sugerir que a parte inferior do H cumpre a função de entrada, uma abertura, tal como uma porta, enquanto a parte superior se configura um local para observação, tal como uma janela. Desse modo, o telejornal propõe-nos um convite: adentrar o telejornal e observar o mundo. Assim, é compreensível que a vinheta se inicie com a imagem inferior do “H” e, em seguida, mostre os diversos ângulos da “janela” a partir dos quais o mundo (o espaço lá fora) pode ser olhado e, conseqüentemente, interpretado.

Se os traços que desenhavam o mundo ao fundo são tênues, os traços que desenhavam o “H”, como comentado anteriormente, são bem delimitados, fortes, conferindo um efeito de sentido de rigidez e equilíbrio. Assim, temos: /traços tênues/ vs /traços duros/ e /desequilíbrio/ vs /equilíbrio/. Somado a isso, o desenho do “H” é tomado de baixo para cima (*contre-plongé*). De modo que temos as oposições: /*plongé*/ vs /*contre-plongé*/ que conduzem à oposição /inferioridade/ vs /superioridade/.

Todos esses aspectos e contrastes dão ao telejornal uma certa imponência e autoridade que o credenciam, por assim dizer, a efetuar a própria organização do mundo. Tal como um portal de acesso e ao mesmo tempo como um objeto de mediação, o telejornal, simbolizado na vinheta pelo logo “H”, se coloca justamente entre o telespectador e realidade.

Jornal Nacional

Diferentemente do que acontece nas demais vinhetas analisadas, na abertura do “Jornal Nacional” os elementos de computação gráfica mesclam-se a elementos do nosso mundo natural. O logotipo “JN” do programa percorre o cenário e convida-nos, assim, a conhecer o estúdio de gravação no qual as notícias são produzidas.

Essa breve passagem pela redação produz um efeito de proximidade entre o telejornal e o telespectador, pois rompe a barreira que separa a instância da enunciação (produção) do enunciado (produto jornalístico) que chega aos lares de todo o Brasil. Um efeito de sentido que nos parece intencional, considerando a afirmação do *site*⁵ do programa, referente ao ano de 2000:

O jornal sai do estúdio e passa a ser apresentado de dentro da redação. O telespectador pode ver a equipe envolvida na realização do telejornal, tanto na abertura quanto no início e fim

de cada bloco. Um conceito que leva para dentro da casa do público a própria redação do Jornal Nacional.

Ao “mostrar suas entranhas”, revelando os elementos de sua enunciação coletiva, o telejornal dá-se a conhecer intimamente: uma equipe, em trabalho constante, diante de computadores atentos ao que se passa no mundo. Elementos que incidem sobre o telespectador, inspirando sua confiança e crença.

Todo esse simulacro também confirma para o telespectador a promessa de vigilância do telejornal. Se esse efeito pode ser sentido pela presença de máquinas e profissionais trabalhando em busca da informação – que encenam também o tema da competência jornalística – nesse discurso em ato que se nos apresenta na vinheta, o telejornal fazendo-se ao mesmo tempo em que é exibido, garante-nos o efeito de sentido de atualidade – “nada lhe escapará”.

As oposições /baixo/ vs /alto/ e /coletivo/ vs /individual/ exploradas na vinheta não apenas apontam etapas distintas do fazer-telejornalístico (produção e apresentação, respectivamente) como atribui valores diferentes a elas e a seus executores. Assim, de todos os fatos que chegam à redação (coletivo/baixo), apenas os mais relevantes serão noticiados, selecionados pelo crivo dos jornalistas mais destacados (individual/alto).

Se os telejornais diurnos da Rede Globo são produzidos predominantemente em tons de amarelo, o azul intenso e luminoso preenche a tela do “Jornal Nacional” veiculado às 20h, aproximadamente. O azul do “JN” é o mesmo azul do mundo que se constrói ao fundo, no estúdio – no qual o Brasil ocupa a posição central. Enquanto no “Jornal Hoje” a vinheta de apresentação é um convite para observar o mundo, nesta o “Jornal Nacional” é o próprio mundo.

Tal como as outras vinhetas, esse convite feito ao nosso olhar figurativiza temas caros ao telejornalismo – intimidade, confiança, atualidade, competência jornalística, etc. – capazes de estabelecer com o telespectador contratos de veridicção e fidúcia, necessários para conquistar sua adesão.

Jornal da Globo

Nesta vinheta de abertura, pode-se observar a luminosidade que provém de um conjunto de pontos alinhados. Se o azul que predomina no “Jornal Nacional” é intenso e luminoso, marcando o início da noite, o azul do “Jornal da Globo” é escuro e opaco, marcando o fim da noite. De modo que temos: /claro/ vs /escuro/ e /início/ vs /fim/.

A vinheta, ao valer-se da luz que sai de cada ponto para compor o *slogan* do telejornal, parece falar da própria televisão, dos pontos luminosos a partir dos quais se formam as imagens a que assistimos. Sim, porque a imagem televisiva é exatamente isso: corrente elétrica. “A rigor, em cada intervalo mínimo de tempo, não há propriamente uma imagem na tela, mas um único *pixel* acesso, um ponto elementar de informação de luz” (MACHADO, 2005, p. 247). E essa é uma das características da imagem eletrônica que a vinheta coloca em evidência ao trabalhar as imagens-luz que observamos. Se “a imagem completa – o quadro videográfico – já não existe no espaço, e, sim, na duração de uma varredura completa da tela, portanto, do tempo” (ibidem), fica fácil entender que o desenvolvimento da vinheta expõe em cada frame o correspondente percurso temporal de leitura dos pontos luminosos que produzirão finalmente a imagem atualizada e que, no caso da vinheta, culmina na leitura do nome do telejornal. Visto estar a imagem pulverizada, somente conseguimos observá-la a uma certa distância, tal como acontece na técnica do pontilhismo, na pintura. Por essa razão o movimento final que a câmera faz é de *zoom-out*.

Além da inscrição da imagem no tempo, outra característica que encontramos diz respeito a *gestalt* dessa imagem. Embora não seja possível observar no decorrer do vídeo, o congelamento dos *frames* e sua ampliação nos revelam espaços vazios entre os pontos luminosos trabalhados na vinheta. Ou seja, uma referência à baixa definição do meio televisivo e à necessidade de participação do espectador:

Assim é que, se um espectador observa a informação luminosa que lhe é dada pelo iconoscópio de um aparelho receptor de tevê, ele se defronta com um sistema ‘incompleto’, cujas brechas precisam ser preenchidas para tornar perceptível/inteligível a imagem. No intervalo entre as retículas e no plano de separação das linhas de varredura há uma fresta vazia onde a figura simplesmente não existe; a própria figura está ela também anotada de forma simplificada, com uma quantidade limitada de pontos informacionais. Ver televisão significa, antes de mais nada, preencher os intervalos que fraturam a figura e completar os dados que foram suprimidos na enunciação (MACHADO, 1997, p. 60)

Assim, a vinheta do Jornal da Globo brinca com uma das características formadoras da estética⁶ da televisão: a auto-reflexividade. Nem tão comum na grade de programação, a auto-reflexividade diz respeito a uma produção que discute a própria linguagem do meio e suas potencialidades, tal como acontece em *Cinema Paradiso* (1989), de Giuseppe Tornatore, no caso do cinema; em *Adaptation* (2002), de Spike Jonze, no caso da produção de roteiro para filmes; ou na própria vídeo-arte, com os *Distorted TV Sets* que Nam June Paik (1963) apresentou na Alemanha.

Portanto, ao trabalhar figurativamente com uma imagem-luz, de aspecto granuloso, cuja forma somente aparece a partir do momento que a câmera se distancia, o artista-criador está, na verdade, colocando em evidência características da própria imagem televisiva, discutindo seu processo de formação, já que é ela mesma uma imagem-mosaico, formada de pequenos pontos luminosos que são os *pixels*.

Considerações finais

As referências de espaço e tempo ancoraram todo o discurso televisual dos programas jornalísticos exibidos nacionalmente pela da Rede Globo de Televisão. É mais que uma simples referência ao centro de produção noticiosa e mais que apenas um simulacro do passar do tempo.

Ao incluir a figura do mapa do Brasil em suas vinhetas e cenários, o telejornal aparece também como um agente “formador” de identidade⁷. Na medida em que referencia a língua, a cultura e os limites de território próprios de um povo, o telejornal reforça a constituição de um determinado grupo étnico, o brasileiro:

A identidade etno-cultural é primordial porque a vinculação ao grupo étnico é a primeira e a mais fundamental de todas as vinculações sociais. É onde se estabelecem os vínculos mais determinantes porque se trata de vínculos baseados em uma genealogia comum. É no grupo étnico que se partilham as emoções e as solidariedades mais profundas e mais estruturantes (CUCHE, 1999, p. 180).

Assim, o mapa do Brasil que aparece em destaque nas vinhetas cumpre diferentes papéis. Ele marca o ponto de vista sob o qual as notícias são construídas, os valores culturais que o impregnam e mostra a abrangência da transmissão noticiosa – nacional. Desse modo, todo o país assiste o mesmo telejornal, ao mesmo tempo. Para um país de proporções continentais como o Brasil, em cujo território convivem diversas culturas, essa característica da televisão geralista mostra-se ainda mais fundamental, pois cumpre um importante papel de laço social (WONTON, 1990).

Não é sem razão que a criação do “Jornal Nacional”, cuja primeira exibição foi ao ar em 1969, é marcada pela idéia de integração nacional – como referencia seu próprio nome. Podemos ler no *site*:

Hilton Gomes, ao lado de Cid Moreira, abriu a primeira edição do JN anunciando: ‘O Jornal Nacional, da Rede Globo, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o país’. Cid Moreira encerrou: ‘...É o Brasil ao vivo aí na sua casa. Boa noite’.

De fato, não escapou aos dirigentes do poder no final da década 1960 a influência que os meios de comunicação poderiam exercer sobre a sociedade, sobretudo pela possibilidade de garantir uma certa igualdade cultural que permitisse ao país, apesar das diferenças regionais e sociais, enxergar uma identidade comum, e manter interligado todos os estados, de norte a sul.

Foi com essa idéia em mente que os militares no poder colocaram um pioneiro sistema de transmissão de satélite e microondas da Embratel à disposição das emissoras de TV, estando a Globo na dianteira. Conforme relatado em “Jornal Nacional, 15 anos de história”⁸, a preocupação era fazer o telejornal funcionar do ponto de vista técnico, estritamente. A preocupação em matéria de telejornalismo não ia além da forma, do formato, da parte visual, em vista das restrições ao exercício da plena liberdade de informação.

Interessante notar que a descrição dos telejornais nos *sites* dos programas se pauta, de um modo ou outro, na questão do tempo, tal como acontece com as vinhetas. O “Jornal Hoje”, o “Jornal Nacional” e o “Jornal da Globo” investem em uma descrição diacrônica. E não sem motivo. Contar a trajetória dos telejornais é contar sobre a sua experiência jornalística – décadas de trabalho com a notícia certamente garantem um bom *know-how*, ou saber-fazer telejornalístico. E nisso reside boa parte da confiança que o telespectador deposita nos noticiários e na própria emissora: a tradição.

Mas a confiança do telespectador também reside na transparência desse telejornal. Por isso, o “Bom Dia Brasil” apresenta-se numa descrição sincrônica, abrindo as portas de seus estúdios, e compartilhando com o telespectador cada momento da produção noticiosa. Assim, o projeto infográfico da emissora reforça, ou mesmo ilustra, o aspecto da temporalidade presente na descrição dos programas.

Ainda no que diz respeito à referência temporal, podemos dizer – conforme as análises feitas – que cada telejornal nos avisa, por assim dizer, o horário em que está sendo transmitido. Se pensássemos em termos verbais, isso corresponderia ao “ao vivo” que muitos programas utilizam para demonstrar ao telespectador que o conteúdo está sendo veiculado no mesmo momento em que ele se produz (simultaneidade). É uma promessa de atualidade, de vigilância constante em qualquer etapa do dia e da noite.

E por ser um tema tão caro ao jornalismo, o fato ao vivo ficou registrado na história do próprio “Jornal Nacional”: “Glória Maria é a primeira repórter a entrar no ar, ao vivo. Mostrando o movimento de saída de carros do Rio de Janeiro, no fim de semana, ela estréia os equipamentos portáteis de geração de imagens”.

Desse modo, a partir da promessa de atualidade, os telejornais e a própria emissora firmam com o telespectador um contrato de fé. A garantia que a Rede Globo dá ao conjunto de sua audiência está nas figurativizações de seu poder e saber-fazer jornalístico, tal como aparecem na vinheta de abertura do “Jornal Nacional” ou mesmo nas descrições nos *sites* dos programas, onde lemos sobre o modo como os telejornais são produzidos, os jornalistas renomados que produzem os programas e até mesmo os prêmios jornalísticos já conquistados.

Por fim, o papel que os telejornais se auto-atribuem por meio de suas vinhetas de abertura parece sofrer uma gradação: o “Bom Dia Brasil” vem para nos avisar que mais um dia está entrando em curso; o “Jornal Hoje” nos faz um convite para entrar, olhar e interpretar o mundo; enquanto que o “Jornal Nacional” é o próprio mundo! O “Jornal da Globo”, por sua vez, mostra-nos o palco em que tudo isso ocorre: a própria televisão.

Notas

² Tradução: GES-Unesp, 2006

³ “Quando se trata de objetos próprios dos sistemas semióticos plásticos, sempre que houver uma relação semi-simbólica entre formas plásticas e formas semânticas, há efeito de poeticidade” (PIETROFORTE, 2004, p.10).

⁴ Transcrição da apresentação do telejornal no site:

<http://bomdiabrasil.globo.com/Jornalismo/BDBR/0,,3688,00.html>. Acessado em 18 de Maio de 2007.

⁵ Transcrição da apresentação do telejornal no site:

<http://jornalnacional.globo.com/Jornalismo/JN/0,,3578,00.html>. Acessado em 18 de Maio de 2007.

⁶ Essa estética é marcada por dois aspectos: a auto-reflexividade e a auto-referencialidade.

⁷ Conforme CUCHE (1999), a identidade é formada a partir de um jogo de forças, digamos assim, entre a identidade – nacional, racial, sexual, etc. – que nos é atribuída pelos outros e as identidades que requeremos.

⁸ REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Jornal Nacional*, 15 anos de história. Rio de Janeiro, 1984.

Referências bibliográficas

CUCHE, D. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 1999.

FLOCH, J. M. *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.

LIMA, I. *A fotografia é sua imagem*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, s.d.

MACHADO, A. *A arte do vídeo*. São Paulo: Ed. Brasiliense S/A. 1997.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

PIETROFORTE, V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

WOLTON, D. *Elogio do grande público*. São Paulo: Ática, 2006.

Angústia, a Impossibilidade do Ser

Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello ¹, Ana Carolina Athayde ²

¹ Professor e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Rua Diorge Palomares Rufino, 189 – Cep.: 86.063-210 Londrina – PR
migliozi@sercomtel.com.br

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Rua Ernani Lacerda Athaide, 1260 – Bloco IV Aptº 12 Cep. 86.055-630 Londrina –PR
anacarolathaide@yahoo.com.br

Abstract. The theoretical basis in which this work is sustained is the Discourse Semiotics. The *corpus* is constituted by discourses present in *blogs* of the *internet*. The objective is to make an analysis of the pathematic configuration of anguish. Passion is the outcome of modal arrangements that configure a certain “state of soul” in the subject. We aim to discuss what the modal syntax of anguish is. But it is also known that, for a fertile passionate investigation, there cannot be a limit to the investigations towards the modal arrangements, since the same modal sequence serves to explain different passionate effects. To come to a wise passionate description, it is necessary to make a wider investigation of the discourse. It is necessary to incorporate to the examination of the modal arrangements an analysis of the actancial relations of the discourse, programs and narrative courses, etc.

Keywords: *anguish; Semiotics of Passion; Psychoanalysis.*

Resumo. A base teórica deste trabalho é a Semiótica Discursiva. O *corpus* é constituído por discursos presentes em *blogs* da *internet*. O objetivo é fazer uma análise da configuração patêmica da *angústia*. Paixão é o fruto de arranjos modais que configuram um dado “estado de alma” no sujeito. Objetiva-se é discutir qual é a sintaxe modal da angústia. Por outro lado, sabe-se também que, para um estudo passional fecundo, não se pode limitar as investigações aos arranjos modais, uma vez que uma mesma seqüência modal serve para explicar diferentes efeitos passionais. Para chegar a uma descrição passional ajuizada, faz-se necessário uma investigação mais ampla do discurso. É preciso incorporar ao exame dos arranjos modais uma análise das relações actanciais do discurso, dos programas e dos percursos narrativos, etc.

Palavras-Chaves: *Angústia; Semiótica das Paixões; Psicanálise.*

I) Introdução

O foco de estudo deste artigo é o discurso passional, mais especificamente a estruturação discursiva da *angústia*. Lacan considera a angústia fundamental no que concerne ao tratamento psicanalítico. Ela é colocada pelo autor como um sinalizador de conteúdos inconscientes, que constituem justamente o objeto que se pretende alcançar em um tratamento psicanalítico.

A Semiótica das Paixões ocupa-se da construção da dimensão passional dos discursos, ou seja, da observação da paixão enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem. Foi necessário à Semiótica um longo percurso para que fosse possível o estudo das paixões humanas, sem que a análise caísse no subjetivismo. Foi somente a partir dos estudos sobre a modalização do ser, que a Semiótica pôde dedicar-se ao estudo das paixões.

Barros (1990, p. 60) sugere que há dois caminhos, que se complementam, para proceder a uma análise dos efeitos passionais do discurso. Segundo a autora:

O primeiro [caminho] estabelece a relação entre a organização modal narrativo-discursiva e as categorias semânticas da estrutura fundamental que estão por detrás das paixões, ou seja, preocupa-se com a relação vertical e de conversão entre dois níveis do percurso gerativo, para explicitar, de uma certa forma, a <origem> gerativa das paixões; o segundo tenta determinar, horizontalmente, as relações sintagmáticas modais que caracterizam as paixões, a partir de configurações discursivas, e, também, suas relações paradigmáticas, que constituem <sistemas de paixões>.

Ainda de acordo com Barros (1995), as paixões podem ser entendidas como efeitos de sentido de qualificações modais, que modificam o sujeito. Entretanto, como ensina Fontanille (1986), para o estudo das paixões é necessário ir além dos arranjos modais, pois uma mesma seqüência modal pode produzir diferentes efeitos passionais. Dessa forma, torna-se necessária a análise do discurso como um todo, considerando as relações actanciais, os percursos e os programas narrativos, os contratos fiduciários entre enunciador e enunciatário, etc.

Bertrand (2003, p.358) salienta que, para proceder a uma análise dos efeitos passionais do discurso, faz-se necessário construir uma semântica da dimensão passional nos discursos, ou seja, tomar a paixão, não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos reais, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem.

No final de década de 60 e no início da de 70, Lacan (*apud* Fink 1998) buscou definir, de forma mais precisa, o que ele denominou “sujeito do inconsciente”. O autor procurava uma manifestação precisa desse sujeito nos discursos que analisava: recorria à gramática e à Lingüística, tendo em vista o sujeito da oração. Lacan esperava encontrar um significante do sujeito do inconsciente nos enunciados. Entretanto, Fink (1998, p. 59) observou que “o pronome pessoal “eu” designa a pessoa que identifica seu *self* com uma imagem ideal específica. Dessa maneira, o eu é aquilo que é representado pelo sujeito do enunciado, da consciência.” Avançando em seus estudos, Lacan (*apud* Fink 1998) conclui que o sujeito do enunciado da Lingüística é o sujeito da consciência

para Psicanálise. Observa, ainda, que, em determinadas expressões, o enunciado apresenta lacunas, ambigüidades, e incoerências. A este propósito, Fink (1998, p. 61) ressalta:

A palavra faz claramente parte do código e, à medida que aparece na mensagem, parece dizer algo a respeito desta, mais precisamente a respeito do falante. Mas, em vez de simplesmente designar quem está falando, parece nos dizer algo a respeito do falante, em outras palavras, que ele não está completamente de acordo com o que está dizendo. Parece apontar para um falante ambivalente que diz sim e não ao mesmo tempo, que enquanto diz uma coisa, insinua outra.

Dessa maneira, a divisão psíquica entre consciente e inconsciente, proposta tanto por Freud quanto por Lacan, pode ser observada nesse nuances do discurso, que não é, necessariamente, posta em palavras. Ainda segundo Fink (1998, p. 62), o sujeito da consciência, ou do enunciado, pode ser qualificado pelas categorias lingüísticas do código e da mensagem. O sujeito do inconsciente, como ressalta Fink, não aparece em nenhum lugar do que é dito. É justamente por isso que Lacan não encontrou nenhum significante que pudesse representar o sujeito do inconsciente. A esse respeito, Fink (1998, p. 63) observa o seguinte:

Esse sujeito não tem outra existência além de um furo no discurso. O sujeito do inconsciente manifesta-se no cotidiano como uma irrupção transitória de algo estranho ou extrínseco. Em termos temporais, o sujeito aparece apenas como uma pulsação, um impulso ou irrupção ocasional que imediatamente se desvanece ou se apaga, “expressando-se”, desta maneira, por meio do significante.

Ou seja, textualmente, não é possível detectar, observar o sujeito do inconsciente. Isso só é possível a partir das pistas oferecidas pelo discurso. Por isso, não é suficiente, para uma abordagem psicanalítica, ou para uma investigação semiótica, um procedimento de análise que se limita às informações circunscritas à manifestação textual. A Semiótica greimasiana, enquanto método que tem como escopo explicar os sentidos resultantes da relação entre enunciado e enunciação, pode trazer muitas contribuições à Psicanálise.

Dessa forma, assim como a enunciação, em uma perspectiva semiótica, é sempre uma instância pressuposta no discurso, o inconsciente, em uma perspectiva lacaniana, só poderá ser alcançado por meio do consciente. A enunciação em si mesma pode não revelar o sujeito do inconsciente, mas pode oferecer um caminho mais seguro ao analista no sentido de (re)construí-lo pelo discurso. Não se está afirmando, com isso, que a enunciação é o conteúdo inconsciente, mas é inegável que os estudos enunciativos podem contribuir sobremaneira na apreensão do conteúdo inconsciente.

Silva (1996, p. 10), ao discutir sobre a escuta figural, faz observações de extrema importância para “sentir” as significações que não se mostram facilmente. Ele lembra Claude Ziberberg para quem “tanto a Semiótica como a poesia moderna procuram exercer a escuta do figural, ou seja, recuperar algo profundo a partir da superfície figurativa do discurso”. Afirma, ainda, Silva que é preciso “escapar à palavra, explorando-lhe a profundidade: a partir das palavras, prosseguindo na sua esfera e ir desvelando [...] uma a uma”. Recupera também as palavras do escultor romeno francês Constantin Brancusi que defende a idéia de “perseguir a realidade interior, a realidade escondida, o ser próprio das coisas... sua realidade fundamental”. Trata-se, portanto, de recuperar algo profundo a partir da superfície do discurso. A partir da palavra inicial,

buscar o que está além das palavras, para se chegar a outras palavras que compunham, de forma não evidente, o discurso.

II) A Delimitação do *Corpus* da Pesquisa

Para a delimitação do *corpus* desta pesquisa, pensou-se em diversas fontes, até que se chegasse a uma que satisfizesse condições éticas e metodológicas. Assim, os *blogs*, diários virtuais publicados na *internet* foram delimitados como fonte do *corpus* da pesquisa.

Os *blogs* surgiram em 1997. A idéia inicial era de possibilitar que qualquer pessoa que fosse alfabetizada e que tivesse acesso à *internet* pudesse publicar, diariamente, textos, fotos, vídeos, *links*, sobre qualquer assunto, em suas páginas pessoais ou *blogs*. Neles há liberdade total. Sendo assim, constituem uma excelente fonte, direta do enunciador, para a pesquisa da configuração patêmica da angústia.

A maioria dos *blogs* é atualizada diariamente. Oferecem, portanto, uma quantidade de informação satisfatória. O fato de os *blogs* serem publicados na *internet* afasta qualquer possibilidade de problemas éticos, pois não é necessário pedido de autorização para utilização de seus conteúdos. Além disso, o fato de o informante não saber que seu discurso será utilizado em pesquisa salva-guarda a lisura, a cientificidade na coleta dos dados.

Após a definição da fonte do *corpus*, foram feitas buscas na *internet* dos *blogs* que privilegiassem a angústia como conteúdo. Não foi feita nenhuma restrição no que se refere ao anonimato, faixa etária ou gênero dos autores dos *blogs*, etc. A única exigência para a seleção foi a presença dos conteúdos referentes à angústia. Ao todo foram selecionados cinco *blogs* para constituição do *corpus*. Este número foi estipulado por oferecer quantidade, variedade e suficiência de dados. Este artigo apresenta apenas parte dos resultados obtidos até o momento e não tem como objetivo explorar a totalidade do *corpus* delimitado na pesquisa como um todo.

III) A Angústia, segundo Freud e Lacan:

A concepção lacaniana acerca da angústia (1962-63) difere da concepção freudiana. Lacan retoma a conceituação freudiana e elabora novas formulações a respeito deste tema. Para Lacan (1962), a angústia é um afeto. Isso mostra que, para este, a angústia não é uma emoção, mas um afeto especial que tem estreita relação de estrutura com o que é um sujeito. Este afeto especial é descrito como da ordem de uma perturbação e não de um sentimento.

Segundo Chemama (1995, p. 14), na abordagem de Freud, dois níveis são distinguidos quando se trata de angústia: “No primeiro é um afeto entre sensação e sentimento, uma reação à perda, à separação”. Explica, ainda, que este nível é considerado por Freud como a parte originária da angústia. No segundo nível, a angústia é considerada como um “sinal de reação ao perigo de castração”. Este segundo nível ocorre na fase fálica: “Assim, para Freud, a ocorrência da angústia (...) está sempre articulada com a perda de um objeto fortemente investido, seja ele a mãe ou o falo.”

Chemama (1995, p. 14) explica que, para Lacan, a angústia é um afeto cuja posição é, no mínimo, de ser um sinal. Entretanto, diferentemente de Freud, Lacan considera

que a angústia não é decorrente de um perigo interno ou externo, mas “um afeto sentido pelo sujeito, em uma vacilação, quando é confrontado com o desejo do Outro.” Chemama salienta, ainda, que, para Lacan, a angústia não está relacionada à falta objetual, mas à relação do sujeito com seu objeto perdido. Assim, a angústia estaria relacionada ao *objeto a*; o que constitui a angústia é o momento em que alguma coisa, não importa o que, vem a surgir no lugar ocupado pelo objeto *causa* do desejo.

A angústia é sinal do real, de algo da ordem do irredutível. Por isso, a angústia, de todos os sinais, é aquele que não engana. No processo de subjetivação, algo resta de irredutível nesta operação de advento do sujeito no lugar do grande Outro. Esse resto é o a. Enquanto queda da operação subjetiva, pode-se reconhecer nele o objeto perdido: é disso que se trata, de um lado, no desejo e, de outro, na angústia.

IV) Angústia, contrapontos entre as abordagens lacaniana e semiótica:

“Redução, restrição, ansiedade ou aflição intensa; ânsia, agonia, sofrimento, tormento, tribulação”. Estas são algumas das definições de angústia contidas no Dicionário Aurélio (1986). Elas evidenciam um caráter essencial da angústia: ela causa enorme sofrimento psíquico aos indivíduos por ela atingidos. Além disso, como uma paixão complexa, a angústia abarca alguns outros “estados de alma”, que contribuem para o seu desenvolvimento.

O dicionário Aurélio ainda cita dois filósofos que contribuem para a reflexão acerca da angústia: Kierkegaard e Heidegger. Para aquele, a angústia é uma “determinação que revela a condição espiritual do homem, caso se manifeste psicologicamente de maneira ambígua e o desperte para a possibilidade da liberdade” e, para este, “uma disposição afetiva pela qual se revela ao homem o nada absoluto sobre o qual se configura a existência”. Note-se que a definição de Heidegger aponta para uma tomada de consciência do homem angustiado sobre a sua condição sentida como disfórica. Já Kierkegaard mostra o desejo do homem angustiado, que é entrar em conjunção com um determinado objeto-valor, sua liberdade. Assim, tem-se as duas pontas da angústia: de um lado, o homem incompleto e, de outro, o homem que busca uma transformação de estado.

Nessa mesma linha de pensamento, Lacan delimita a angústia como um afeto decorrente de uma impossibilidade específica. Como se mencionou anteriormente, o sujeito lacaniano é cindido. Nele, duas instâncias – consciente e inconsciente – coexistem e configuram um quadro conflitual. A consciência é a razão, a lógica. Como salienta Fink (1998), o inconsciente também é de uma razão, mas de uma razão que se distancia da Lógica Formal. Na consciência, não é aceita a ambigüidade, ao passo que no inconsciente, ela é perfeitamente aceitável.

O que funda esta divisão psíquica, de acordo com Lacan, é o deparar do indivíduo da sua incompletude. Trata-se do perceber-se finito, inevitavelmente atrelado ao Outro, da percepção de que, não importando o se faça, sempre estará faltando algo. O Outro ou grande outro é descrito por Lacan como aquele que, imaginariamente, acredita-se ser realmente completo, não faltante.

Essa noção lacaniana está relacionada à noção semiótica de paixão complexa, que passa pela chamada “espera fiduciária”. A conjunção entre sujeito e objeto-valor está diretamente atrelada às ações do outro. É necessária a concretização de um programa narrativo, que tenha papel atualizante, isto é, que eleva a condição modal do sujeito de

virtual para *atualizado*: que quer, sabe, pode e deve ser/fazer. A não transformação de seu estado modal faz com que o sujeito se transforme em um sujeito dominado por paixões tensas. É quando *pode* surgir a angústia. *Pode* porque só esta configuração modal não é responsável pelo surgimento da angústia. Para isso, é necessário investigar a natureza dos investimentos feitos pelo sujeito em seu objeto-valor. Em síntese, uma mesma configuração modal pode levar um indivíduo à angústia, à vergonha, ao arrependimento, etc e nada disso ocorrer com um outro sujeito, como explicou Fontanille em seu texto “Le tumulte modal: de la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionelle”.

Esta dimensão teórica de incompletude é facilmente observável no cotidiano, em expressões do tipo “só serei feliz quando tiver aquele carro”, ou “se ele me abandonar, minha vida não terá mais sentido”. Estas noções evidenciam os tipos de investimentos feitos pelos sujeitos em seus objetos, sejam eles coisas, pessoas ou afetos, enfim tudo aquilo que, acredita-se, trará a plenitude. Seja na abordagem semiótica ou laciana, esta noção de plenitude é ilusória: não existe a possibilidade de plenitude, completude, a não ser de forma ilusória ou imaginária. Ou seja, isso só é possível dentro de um “simulacro”, simulação/representação de uma realidade por meio do discurso.

É exatamente neste ponto que poderemos retornar à angústia. Toda vez que o indivíduo depara-se com sua impossibilidade constitutiva (não consegue mudar sua condição de sujeito virtual) e não consegue lidar com a frustração da espera não atendida, a angústia surge e sua finalidade é afastar e proteger o sujeito desse sentimento de falta. Nesse sentido, a angústia, ao mesmo tempo em que traz sofrimento, também tem como função a preservação do indivíduo. Além disso, a angústia, quando atinge níveis muito elevados, pode possibilitar ao indivíduo que fique em contato com sua impossibilidade e, frente a isso, ele pode esquivar-se ou apreender a significação que a angústia está trazendo naquele momento em particular.

Com a finalidade de ilustrar algumas afirmações anteriormente feitas, observe-se um recorte de discurso contido nos *blogs* que constituem o *corpus* da pesquisa:

As vezes eu sinto como se nada fosse o suficiente, como se nada pudesse se completar, nem se encaixar. Mas eu vejo que as outras pessoas se encaixam, e eu não. E eu tenho tanta vontade de fugir de todo mundo, de fazer as pessoas me detestarem cada vez mais, pra não sentirem pena de mim. Eu quero tanto sumir que já tô esquecendo de todos os lugares que possam me prender aqui

Este trecho de um *blog*, publicado por uma garota de dezessete anos, traz a própria definição da angústia. A questão da impossibilidade avulta-se. O objeto-valor em questão no trecho acima é o “encaixar-se”. O sujeito está relatando sua impossibilidade (*não poder ser*). A vontade de fugir e de ser detestada, para não ser alvo do sentimento de pena, fazem parte do modo pelo qual o sujeito lida com o fato. Trata-se, aqui, de um sujeito virtual, que tenta alterar seu estado disjuntivo, mas nada funciona. Ele *quer* livrar-se desta situação, mas não *pode* ou não *sabe* como fazê-lo.

Pode-se notar também a relação da autora do *blog* com as pessoas que a cercam. Para ela, os outros “se encaixam”, e sua vontade é de fugir de todos, fazer com que as pessoas a detestem para não sentirem pena dela. Na continuação da mesma publicação, a adolescente completa:

Eu não me importaria se você me odiasse hoje, amanhã, ou até quem sabe pra sempre, mas me odeie, e nunca mais tente me impedir de continuar sendo essa coisa, inumana. [...]

E foi a falta desse egoísmo que me fez querer tanto ser imóvel. As pessoas são egoístas demais pra morrer por outras pessoas. [...]

Eu canso de fingir que eu estou bem, quando na verdade eu queria estar gritando, esperniando, chorando. Tudo pra com que pareçam que eu sou uma boa menina, adestrada e medicada, e pronta pra viver bem com a sociedade.

Este trecho revela, no eixo da manifestação textual, uma contradição. Ao mesmo tempo em que as pessoas a incomodam, com seus “encaixes” e isso traz irritação, a garota tenta transmitir a imagem de que ela própria também se “encaixa”. Ela afirma querer fugir de todos, como mostrado na passagem anterior, mas tenta transparecer que é “adestrada”, como todos. Diz que as pessoas podem até mesmo odiá-la, desde que a deixem ser “inumana”. Contudo, ela esforça-se em parecer humana.

A declarante, assim, estabelece um contrato fiduciário com estas pessoas que, segundo ela, se “encaixam” e são “adestradas” socialmente. Ao mesmo tempo em que critica estas pessoas, ela, de certa forma, quer parecer com elas. Essa idéia confirma-se quando, quatro dias após a publicação destes relatos, a mesma pessoa publica o seguinte texto:

Foi demais, foi perfeito, foi uma das melhores sensações q alguém pode experimentar. :) Todo o palco era meu, toda a platéia era minha, todo mundo gritava pra mim, todo mundo olhava pra mim, todo mundo pagava um pau pra mim! ;) hauuhauhauhauhahua. E eu posso ganhar 300 reais por fzr o q eu mais amo...dançar.

Este texto é relativo a uma apresentação de dança que a garota protagonizou no colégio em que estuda e revela uma face diferente daquela relatada quatro dias antes. Ela relata que o fato de as pessoas a aplaudirem, aprovarem suas ações, é uma das melhores sensações que uma pessoa pode experimentar.

Essa aparente contradição, presente nos relatos, aponta para um desacordo entre enunciado e enunciação. A esse propósito, convém lembrar o que Fiorin (2000, p. 55) afirma sobre a relação entre enunciado e enunciação:

O enunciadador pode, em função de suas estratégias para fazer crer, construir discursos em que haja um acordo entre enunciado e enunciação ou discursos em que haja conflitos entre essas duas instâncias. É preciso sempre lembrar que a discordância entre enunciado e enunciação não é um desacordo entre um conteúdo manifestado e uma intenção comunicativa infável, uma vez que as únicas intenções do sujeito que se podem aprender estão inscritas no discurso. Isso quer dizer que o conflito pode estabelecer-se entre o enunciado e a enunciação enunciada, ou seja, as marcas deixadas pela enunciação no enunciado, os elementos do discurso que remetem ao eu que o organiza.

A aparente inconsistência temática no discurso da garota, que, em última instância, constitui uma estratégia de manipulação da opinião do outro, aponta para um importante fator no que se refere à análise da angústia. Esta apenas se presentifica, porque, apesar de a garota negar (enunciado), ela desejaria ser reconhecida e aplaudida (enunciação). Eis a angústia originada pela impossibilidade do ser!

O ser humano nunca consegue preencher o espaço por si só, me irrita essa necessidade de ter que sempre mais alguém em alguns momentos pra eu me sentir completa. Porque a gente fica num ciclo vicioso de querer, de ser dono, de dominar

e acaba perdendo a noção de barreiras que se deve ter com os outros. Você quer a pessoa pra você, e quer que ela faça tudo que possa fazer com que você se sinta completo, e ela tem que se sentir completo com o que você se dispõe a fazer.

Ao mesmo tempo em que há a negação, *não querer ser* (enunciado), há também algo que escapa e que mostra a satisfação em ser aquilo que é socialmente aceito, *quer ser* (enunciação). Isso fica evidente na discordância entre aquilo que é efetivamente dito (enunciado) e aquilo que se dá a perceber de forma velada, sutil, que quase foge (enunciação). Porém, todos esses efeitos de sentidos são passíveis de ser explicados, já que são criações do próprio discurso. Nesse sentido, todas as significações de um dado texto são explicáveis por meio dos elementos constitutivos daquele discurso.

Talvez, se a autora dos relatos não tivesse essa percepção, de que, inevitavelmente, sempre terá que lidar com a falta, ela não se angustiaria tanto. Ela quer *fazer crer* que não se importa com aparências, com as opiniões alheias (eixo da manifestação), no entanto mostra que se preocupa sim, que esse é seu objeto-valor (eixo da imanência). Dessa forma, fica evidente o conflito e angústia em que se encontra:

Me dói!

Muito!

Não conseguir fazer tudo o que eu quero, não entender tudo o que eu preciso.

Não ver o namorado quando eu quero.

Tentar ser móvel.

Me dói! Absurdamente...

O sujeito, neste caso, está em sofrimento, porque sabe de sua impossibilidade: “não conseguir fazer tudo que eu quero, não entender tudo que eu preciso”. Frente a isso, utiliza-se de alguns mecanismos, tais como se afirmar, diferenciando-se do que é esperado pela sociedade, conforme aparece em seu relato. Ela não quer se sentir angustiada, porém não sabe como. Não pode fazer isso.

Há, ainda, um dado interessante retirado do *corpus*. Em nenhum momento, a autora do *blog* afirma ter tentado suicídio, mas são comuns relatos como os que seguem:

De novo eu tô começando a sentir minha boca formigando, tô ficando sonolenta esq...[...]

Falhei, comigo mesma. De novo. Qual a grande dificuldade de uma pessoa em se matar! Inferno![....]

Pq eu tento fingir que tudo isso não aconteceu comigo, e porque quando eu leio tudo o que eu escrevi eu choro com pena de mim mesma? E porque eu ainda não joguei tudo isso fora...Será que eu finjo ser 'normal' ou antes eu estava realmente errada e desisti de tudo o que me fez chegar a tal ponto?

Eu só queria esquecer.....

Parece que realmente houve uma tentativa de suicídio e, de acordo com que descreve a autora do *blog*, esta atitude se deve ao seu não saber lidar com sua impossibilidade. Ela já não esperava mais que pudesse haver uma solução para seu sofrimento. O saber da impossibilidade de conjugação com o objeto-valor leva o sujeito ao estado de insatisfação e decepção. É nesse momento que a angústia emerge.

Na situação relatada pela autora do *blog*, parece que a sua confiança e esperança de alcançar o que desejava foram aniquiladas a ponto de fazê-la tentar acabar com a

própria vida. Porém, de alguma maneira, não relatada em seu discurso, a esperança e a confiança restabeleceram-se:

Ainda bem que eu fiquei aqui. Ainda bem que eu tenho a família completamente estranha que eu tenho, ainda bem que eu não sou mais psicótica, e eu choro quando preciso. Mas sem querer me jogar da janela. Dá vontade de desistir muitas vezes, eu tenho vontade de tomar todos os remédios de novo, mas é mais gostoso enfrentar tudo e dizer "eu consegui". Eu tô com orgulho de mim mesma, não sentia isso faz tempo.

Como se dá a perceber, a trajetória da autora do *blog*, em sua relação à angústia, é modificada diversas vezes, conforme sua relação com o objeto-valor e com as relações actanciais envolvidas. Em relação a essas transformações modais, Bertrand (2003, p. 362) escreve:

O sujeito, sujeito da fala e da percepção, posiciona-se nos discursos, no universo de significação, conforme um dispositivo de actantes. Este pode ser definido por seu modo de junção predicativa, ou seja, os actantes são evolutivos e moduláveis a qualquer instante do discurso. Devido a esta oscilação, os actantes não comportam uma morfologia estável; em cada fala uma faceta de identidade emerge. O estudo destas oscilações, das modulações que afetam os actantes, permite caracterizá-los; é neste âmbito que se pode visualizar o sujeito da paixão.

A crença do sujeito na possibilidade de lidar com a sua angústia é restabelecida, ainda que seja fundamentada não na resolução do conflito, mas na própria capacidade de vivê-lo e buscar uma solução para os problemas. Por conseguinte, houve a reinstauração de um *querer ser*, a conquista da liberdade, a busca, ainda que ilusória, da plenitude lacaniana. A bem da verdade, após a tomada de consciência do “nada absoluto” da sua existência, - como afirmou Heidegger anteriormente- o indivíduo passou a *querer ser* sujeito da sua própria história ao despertar-se para a “possibilidade da liberdade” - como afirmou Kierkegaard anteriormente - para encontrar a tão almejada felicidade:

Ainda bem que eu fiquei aqui. Ainda bem que eu tenho a família completamente estranha que eu tenho, ainda bem que eu não sou mais psicótica, e eu choro quando preciso. Mas sem querer me jogar da janela. Dá vontade de desistir muitas vezes, eu tenho vontade de tomar todos os remédios de novo, mas é mais gostoso enfrentar tudo e dizer "eu consegui". Eu tô com orgulho de mim mesma, não sentia isso faz tempo.

V) Referências Bibliográficas:

- BARROS, Diana L. P. de. “Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos”. In: *Cruzeiro Semiótico*. Porto: n. 11/12, 1990.
- _____. “Sintaxe narrativa”. In: Oliveira, Ana C., Landowski, Eric (org). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1995.

- FERREIRA, Aurélio B. de H. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- FINK, Bruce. *O Sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.
- FONTANILLE, J. “Le tumulte modal: de la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionelle”. In: *Actes Semiotiques*. Paris: Institut National de la Langue Française, 1986.
- LACAN, Jacques. *Seminário 10 - A Angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1962.
- _____. “Função e Campo da Fala da Linguagem em Psicanálise”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1978.
- SILVA, Ignácio A. “A Escuta do sensível”. In: SILVA, Ignácio A. (org). *Corpo e Sentido*. São Paulo: Unesp, 1996.

Gramática do telejornal: da sincronia à diacronia uma prática tensiva

Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz¹

¹Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação (GESCom-Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Av. Eng. Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01. CEP 17.033-360 – Bauru – SP – Brasil

mlvissotto@uol.com.br

Abstract. *This paper investigates the construction of the telejournalistic report as an enunciative practice. The opposition between live transmission and edited transmission will be investigated according to theoretical statements of the tensive grammar. Admitting that the text articulates three different semiotic modes, the efficiency mode, the existence mode and the junction mode, each one of it being able to be considered as marked or non marked, one remarks that edited narrative (diachronic) selects the marked terms, whereas the live narrative (synchronic) chooses predominantly the non marked terms. The TV's predilection for the diachrony instigates the analyst to identify certain practices that produce some simultaneity effects.*

Keywords. *TV journal; tensive grammar; edition; simultaneous transmission.*

Resumo. *O artigo investiga a construção da reportagem televisiva como uma prática enunciativa. A oposição entre transmissão “ao vivo” e transmissão editada será investigada segundo elementos da gramática tensiva. Admitindo que o texto articula três modos semióticos distintos, o modo de eficiência, o modo de existência e o modo de junção, e que cada um deles apresenta seus termos marcado e não-marcado, observamos que o relato editado (diacrônico) seleciona os termos marcados, enquanto que o relato “ao vivo” (sincrônico) é predominantemente não-marcado. A opção da TV pela diacronia instiga o analista a identificar certas práticas que simulam a simultaneidade.*

Palavras-chave. *Jornal televisivo; gramática tensiva; edição; transmissão simultânea.*

1. Práticas televisivas

Abordar a televisão no enfoque das práticas pode representar um viés interessante para elucidar a questão da produção e recepção dos programas televisivos, ou no jargão semiótico, detectar os elementos investidos na instância da enunciação, verificando como se organizam, se hierarquizam e onde se sustentam. Entendidas como formas de execução, maneiras de fazer, ações eleitas como ideais na atividade do fazer televisivo, as práticas estão associadas e decorrem do avanço tecnológico e, cada vez mais, se multiplicam e ampliam sua abrangência. Enfoque instigante que suscita alguns

questionamentos, se considerarmos especificamente os telejornais (TJ) e sua importância, pois para a maioria das pessoas, o TJ costuma ser a única fonte de informação e referência de suas práticas sociais. Que práticas o TJ emprega para captar a adesão do telespectador? Como consegue fazer desses noticiários um ritual do qual o telespectador é participante fiel, atento e assíduo? E sempre crédulo e vulnerável a todo tipo de comoção? Que práticas são essas, capazes de nos envolver a tal ponto, que repetimos suas falas e levamos suas fórmulas prontas para o nosso diálogo cotidiano?

O telejornal reúne práticas e estratégias que nos permitem tratá-lo como uma gramática no sentido amplo, ou seja, enquanto conjunto de regras que garantem uma técnica: a técnica de produzir telejornal. Sem dúvida, deve haver um conjunto de prescrições e normas que determinam os usos considerados corretos e eficazes; um verdadeiro tratado descritivo-normativo que regula a morfologia e a sintaxe do telejornal; um TJ modelo que garante sua *competência* e abrangência, resultado do trabalho coletivo e interativo dos componentes da equipe de produção reunidos ao longo do tempo.

O estudo objetivo e sistemático da composição do TJ, dos elementos que o constituem (apresentador, cenário, reportagens, sonoras, escolhas lexicais, efeitos de câmera etc.) e dos processos (de formação, construção, edição, expressão, transmissão etc.), deve permitir chegar a uma gramática do TJ, empreitada de fôlego, que pudesse reunir as inúmeras abordagens do TJ que têm sido publicadas atualmente. Nossa preocupação, nos limites deste texto, será tomar os dois tipos de transmissão: /em tempo real/ vs /em edição/, aqui denominados formatos sincrônico e diacrônico, respectivamente, e, considerando que cada tipo prevê uma forma de produção e recepção, tentar responder às questões: O TJ atualiza os dois formatos? Há preponderância de um sobre o outro? Os efeitos de sentido de cada formato podem ser analisados enquanto prática tensiva?

2. Da transmissão em tempo real

Desde a sua invenção, a grande mágica da televisão foi anular o tempo e o espaço no ponto de vista enunciativo. A transmissão em tempo real, de qualquer lugar do globo ainda deslumbra o telespectador, que tem a sensação de tocar a “realidade”, pois as tomadas de câmera dão conta de situar o espectador no espaço e no tempo da notícia e o relato oral do apresentador aponta detalhes, insiste na entonação para dar o “colorido” necessário ao espetáculo, seja ele eufórico ou disfórico. Essa sincronia entre fato e transmissão faz o telespectador testemunhar os fatos, sentir-se transportado para aquele espaço de transmissão, estar ali, presenciando cada detalhe. A sincronia foi dominante no início da transmissão televisiva, época em que até as telenovelas (teleteatro) eram transmitidas ao vivo e os programas de variedades e de humor eram gravados em auditórios e diretamente transmitidos.

Apesar do forte impacto que provoca no telespectador, a cada dia a transmissão simultânea vem sendo abandonada pela televisão, cedendo lugar à gravação e à edição de matérias, ou seja, à transmissão diacrônica, pois esta permite que cada matéria seja preparada anteriormente, num processo de seleção que prioriza os aspectos marcantes do fato ocorrido no mundo real.

Transmitir ao vivo hoje é uma temeridade. O entrevistado pode dizer mais do que o esperado, ser inoportuno. Nem o *reality show*, o *Big Brother* da Globo, por exemplo, é

transmitido ao vivo. Entre a captação das imagens e sua transmissão, há alguns segundos de diferença, para cortes ou apagamento de expressões pejorativas proferidas pelos participantes. Hoje em dia, só os grandes eventos são transmitidos ao vivo, muito bem preparados, como as competições esportivas, corridas de carros da Fórmula um, Copa do Mundo, ou grandes tragédias, como a os atentados às torres gêmeas de Nova York (11/09/2001) ou a recente queda do avião da TAM ao lado do aeroporto de Congonhas em São Paulo (17/07/07), que, coincidentemente, aconteceu no horário de transmissão de alguns telejornais do começo da noite.

3. Da gravação e edição

Embora o maior mérito da TV tenha sido anular o tempo e o espaço propiciando a simultaneidade e a sincronia, há algum tempo, ela fez nova opção: optou pela elaboração da notícia, através da gravação e edição dos textos. Assim, as gravações podem ser segmentadas (cortes e emendas da edição) e os aspectos mais marcantes priorizados. A notícia é apresentada como um todo, sem improvisações nem falhas, um produto que passa por uma hierarquia de processamentos sucessivos, que lhe garante eficiência. A inclusão de imagens de arquivo, de outras gravações paralelas e o tempo conferido à edição permitem qualificar essa prática televisiva de diacrônica, sobretudo porque sua elaboração estende-se num período de tempo, mesmo que seja de poucas horas.

Sem dúvida essa opção não é casual. O minuto na TV é artigo caro, o relato deve ser sintético e as novas tecnologias permitem uma elaboração cada vez mais criteriosa e dinâmica, em que cada linguagem (áudio, visual, gestual, entonação, proxêmica etc.) é convocada para produzir efeitos de sentido hiperbólicos. A imagem em movimento, as técnicas emprestadas do cinema e suas próprias técnicas desenvolvidas – movimento de câmera, planos, montagem, ritmo, cortes, efeitos de luz e de computação gráfica etc. - produzem uma “realidade”, que lhe confere veracidade, impacto e autenticidade.

Com essa abundância de recursos e técnicas consagradas, a TV consegue o inusitado: o texto editado ganha muito mais intensidade do que a transmissão simultânea. Se a transmissão “ao vivo” proporciona ao espectador os valores eufóricos de veracidade, autenticidade, identidade, pois ele se sente transportado no espaço e no tempo, hoje é a transmissão editada que confere esses valores, pois as práticas de edição simulam muito mais veracidade e autenticidade. Estamos diante de um paradoxo, que, no entanto a TV consegue driblar.

Como? Realizado de forma coletiva, o produto final audiovisual pressupõe uma enunciação que não pode ser dissociada, uma enunciação que decorre da competência do actante enunciador (coletivo) em admitir dois aspectos fundamentais: 1. as linguagens como sistema virtual, rico e dinâmico e 2. o mundo natural como sistema realizado e “verdadeiro”. Entretanto, o mundo natural (ou mundo sensível) está sujeito a todas imperfeições e acidentes, além disso é moroso e, muitas vezes, até cansativo. Quantas vezes assistimos a transmissões ao vivo apresentadas por repórteres mal preparados, confusos, desorientados? O 11 de setembro e o acidente da TAM são bons exemplos. Em ambos, o telespectador foi surpreendido por um fato extremo, que o deixou extasiado e em estupor. As imagens transmitidas simultaneamente é que nos tocavam, o relato foi considerado pano de fundo, texto muitas vezes deslocados, imprecisos e banais. Fora esses acontecimentos bombásticos, o mundo natural tem um

tempo que não coincide com o tempo da TV. Por isso, a enunciação televisiva editada é uma prática na medida em que dá certo *status* de realidade às produções, incorporando nelas os mais fortes elementos do mundo natural, de outra forma, o relato telejornalístico não teria nenhuma eficácia. E o processo de edição permite muito mais escolhas do enunciador. Responsável pelas operações inerentes aos atos de discurso, ele convoca grandezas heterogêneas e oscilações tensivas inserindo-as no produto, elementos que serão captados no momento de interpretação do discurso pelo telespectador. Com todo esse arsenal, dificilmente a TV voltará à transmissão direta que caracterizou o início de sua operação.

4. Práticas semióticas

A teoria da prática enquanto prática aponta, contra o materialismo positivista, que os objetos do conhecimento são *construídos* e não passivamente gravados, e, contra o idealismo intelectualista, que o princípio dessa construção é o sistema de dispositivos estruturados e estruturantes que se constitui na prática, sendo sempre orientado para funções práticas. (Pierre Bourdieu, 1980: 87)

Falar em práticas é retomar Bourdieu, que as elegeu, desde sua primeira pesquisa de campo: observando as práticas Kabyle conseguiu realizar um estudo abrangente sobre a organização social dessa etnia fixada na Argélia. Partir das práticas para chegar a explicação/compreensão do telejornal, pode ser um percurso pertinente ao analista, pois possibilita tratar os objetos que nos chegam como objetos “construídos”, deixando de lado a interpretação ingênua de que possam ser colhidos de forma passiva por um sujeito paciente. E ainda a possibilidade de analisar sua construção a partir de um sistema de práticas de que nos fala Bourdieu na epígrafe.

Nesse mesmo sentido, Jacques Fontanille propõe priorizar as práticas como sequência de procedimentos empregados para produzir a significação, processo apoiado sobre uma hierarquia, que ele denomina *níveis de pertinência semiótica* (Fontanille, 2005: 36; 2007), apontando seis tipos de experiência, cada uma com suas propriedades sensíveis e materiais. Da *figuratividade* (figuras-signos, elementos do mundo natural apresentados nos textos) até as *formas de vida* (comportamento ou conduta no sentido geral de um grupo social ou de toda uma cultura no tempo e espaço definidos), o percurso compreende níveis de análise que validam a *interpretação* (redes textuais isotópicas), *corporidade* (suporte) e *práticas* que se organizam em *conjuntura* ou esquemas, num processo cada vez mais abrangente.

Na hipótese de formular uma prática tensiva, tomamos o conceito de tensividade, proposto por Claude Zilberberg, como parâmetro para a análise do universo sensível, reunindo critérios para uma descrição minuciosa do objeto em que evidencia os *elementos de gramática tensiva* (2006). No nível tensivo propõe observar as instabilidades passionais e oscilações dos valores fóricos, antes de se converterem em objetos, modalidades, axiologias. Assim, a percepção recolhe as sensações que, imediatamente são apreciadas como fóricas (eufórica/disfórica). A essa apreensão corresponde modulações tensivas que decorrem de escolhas do enunciador que regula o tempo e o espaço, lugar onde nasce a noção de tensividade. Essa oscilação tensiva decorre da presença sensível do enunciador que faz escolhas em duas direções: ou apresenta o fato em forma de *distensão* natural e linear ou em forma de *contenção*, em que o fato deixa de acontecer, fica suspenso, interrompido por algum tempo. Essas duas possibilidades contrastivas apontam modulações (gradações) do nível tensivo.

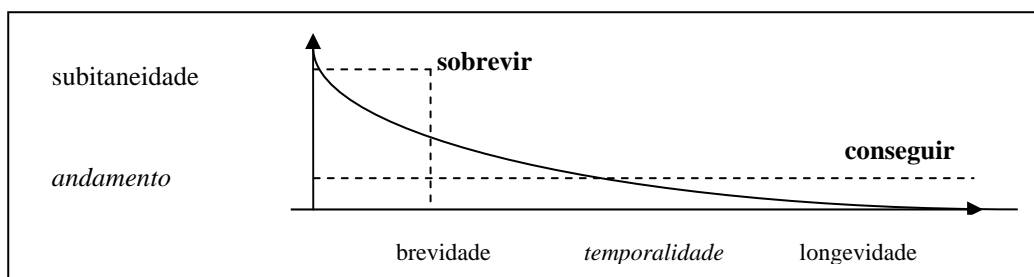
Tomando o conceito de prática, inserido nos níveis de pertinência propostos por Fontanille, e as noções desenvolvidas por Zilberberg sobretudo no texto *Louvando o acontecimento* (2007), tentaremos investigar os dois tipos de transmissão do TJ – ao vivo e em edição - a fim de rastrear os efeitos de sentido na perspectiva das práticas semióticas e das práticas tensivas.

5. Modos de apresentação

Zilberberg (*Idem*) afirma que todo texto articula três modos semióticos distintos: o modo de eficiência, o modo de existência e o modo de junção, cada um deles apresenta seus termos *marcado* e *não-marcado*. Os termos marcados são aqueles que trazem maior impacto à matéria: insistem no exclusivo e no supremo (único e maior). Os termos não-marcados decorrem da morosidade da própria vida: os fatos acontecem numa sucessão “natural”, pois o cotidiano é puro tédio! Os fatos são repetitivos. É preciso esperar muito para ver certas previsões se concretizarem.

O modo de eficiência, “a maneira pela qual uma grandeza se instala num campo de presença” (*Ibidem*), pressupõe dois tipos de efetivação, com maior ou menor intensidade afetiva. Se a grandeza é instalada sem nenhuma espera, de forma abrupta, transformando os fatos em acontecimento, provocando uma parada no andamento, uma subitaneidade no ritmo, uma exclamação, uma surpresa ou até a angústia (seria a *falta* de Propp), teremos a modalidade do *sobrevir*. Se ao contrário, esse processo se efetua “a pedido”, de acordo com o desejo do sujeito, de forma a assegurar um processo mais lento, contínuo e progressivo, em que cada etapa é devidamente preparada, anunciada e até esperada, nesse caso teremos a modalidade do *conseguir*. O sobrevir e o conseguir são regimes de valências regidas pelo andamento, conforme demonstra o diagrama:

Tabela 1. Modo de eficiência



O modo de existência tem por germe a dualidade /virtual/ vs /real/ apresentada na dicotomia saussuriana entre as relações sintagmáticas e paradigmáticas. A primeira existe *in praesentia* de dois ou mais termos numa série afetiva. A segunda, ao contrário, une termos *in absentia*, na memória virtual (Saussure, 1976: 142-147). Assim, o modo de existência podia ser *virtual* ou *realizado*. Posteriormente, a semiótica introduziu o termo *atualização* (Greimas e Courtés, 1983) e, mais tarde, a *virtualização* e *potencialização* (Greimas e Fontanille, 1993). Assim chegamos às cinco operações que permitem descrever a circulação das grandezas no interior do campo de presença: a entrada, a saída, a volta das grandezas. Nos limites restritos desse trabalho, o par diretor do modo de existência será a alternância entre *captura* e *visada* (*saisie* e *visée* em francês). A captura designa o sujeito em estado de admiração, surpreso pelo sobrevir,

espantado, impressionado, e marcado por aquilo que lhe aconteceu. Um sujeito em suspensão, uma apreensão entre o sobrevir (realizado) e a potencialização (memorizado): instante em que tudo pode acontecer! Já a visada compreende um esforço para atingir um resultado, que subentende o modo de eficiência do conseguir, que se inscreve como mediação entre a atualização e a realização.

O estado de surpresa do sujeito que captura é também capturado pelo processo, daí a utilização do verbo suportar, um sujeito de estado, que sofre uma ação: sujeito paciente. A predisposição para a ação do sujeito, está contida na visada, na qual é o sujeito da ação, operador: sujeito agente. O diagrama sintetiza o par diretor:

Tabela 2. Modo de existência

modo de existência →	captura↓	visada↓
disposição ¹ →	voz passiva → suportar	voz ativa → agir
modalidade do sujeito →	sujeito de estado	sujeito operador

Finalmente, o modo de junção define a condição de coesão que rege os enunciados: modos *concessivo* ou *implicativo*. Se este é definido pela gramática como da causalidade legal, expresso pelo “porque” no discurso verbal, o modo concessivo, ao contrário, é o da causalidade inoperante, introduzido pelo “embora” ou “ainda que”. A concessão é menos rara do que parece. Sua importância está no fato de abalar uma regularidade instituída. É ela que produz a transformação, a passagem de uma oposição a outra, de um extremo a outro. A concessão é muito utilizada em reportagens mais elaboradas, em que o enunciador elege uma oposição sobre a qual constrói o texto. No início, desenvolve a posição, geralmente disfórica, para em seguida, paulatinamente, demonstrar a passagem progressiva à posição antagônica, geralmente eufórica. Essa questão será exemplificada no próximo item.

Tabela 3. Modo de junção

modo de junção →	concessão↓	implicação↓
gramática →	causalidade inoperante	causalidade legal
conectivo →	embora	porque

6. A construção da reportagem televisiva

Assim como fazemos em nossa própria vivência diária na apreensão do que nos cerca no mundo natural, observamos que a transmissão televisiva editada seleciona os termos marcados dos três modos semióticos: os fatos são apresentados de forma abrupta (sobrevir), provocando surpresa (captura) e os textos mais elaborados empregam a concessão, apontando oposições antagônicas resolvidas pela elaboração do próprio texto. Já no relato “ao vivo” (reprodução “fiel” do mundo natural) estão os termos não marcados dos três modos semióticos: os fatos ocorrem de forma natural, numa

continuidade lenta, o alargamento do tempo e a abertura do espaço (conseguir) pressupõem um esforço do sujeito entre a atualização e a realização, seguindo o modo da implicação ou causalidade natural.

Tabela 4. Os três modo tensivos

<i>determinados</i> → <i>determinantes</i> ↓	diacronia prática da edição ↓	sincronia prática do “ao vivo” ↓
modo de eficiência →	sobrevir	conseguir
modo de existência →	captura	visada
modo de junção →	concessão	implicação

Para ilustrar nossa abordagem, tomamos o Jornal Nacional (JN) da rede Globo de Televisão, apresentado no dia 11 de maio de 2007, último dia da visita do papa à cidade de São Paulo, assunto predominante na programação da Globo dessa semana, que também evidencia a opção da rede pelo catolicismo, recorrente em seus diferentes produtos. Para evidenciar certas práticas, tentaremos abarcar o relato, as imagens e os efeitos sonoros, da reportagem síntese: “Eu vi o papa de perto”, apresentada no final dessa edição. Alguns aspectos, tanto do TJ como um todo quanto dessa reportagem, ilustrarão nosso enfoque, segundo as dimensões das práticas tensivas.

7. Efeito de presença

A mídia tem muitos defeitos, mas ela faz pequenos milagres: suprime, do ponto de vista enunciativo, o tempo e a distância: o que está longe torna-se próximo, eis a “mágica” da televisão! Claude Zilberberg (Diniz, 2007)

Embora, cada vez menos apresente programas “ao vivo”, a TV conhece o valor que a transmissão direta dá ao produto: presentificação, veracidade e impacto, transformando o telespectador em um parceiro que crê no que vê e se emociona, captado pelos sentidos. O primeiro objetivo de um TJ é mergulhar o telespectador no tempo e no espaço do discurso, com a preocupação de criar o efeito de *presença*. A prática enunciativa se instala pela tomada de posição dos respectivos enunciadores no início do JN: o apresentador Willian Bonner no estúdio do Rio de Janeiro, tendo ao fundo o painel (virtual) com a foto do papa sobre a silhueta da Basílica de N. Sra. Aparecida, efeito de computação gráfica, anuncia o TJ, atribuindo-lhe “valores históricos” e chama Fátima Bernardes, “ao vivo”, que está em Aparecida, SP., cidade em que o papa Bento XVI chegou às 19 horas dessa sexta-feira. Fátima e Bonner, embora distantes no espaço, são apresentados um ao lado do outro na telinha, como todas as noites no JN.

Dos 5 blocos que constituem o JN, 4 são dedicados à visita do papa e Fátima surgirá no vídeo (com o logo da Globo e a expressão “ao vivo”), apresentando e chamando cada matéria relativa ao papa e, também no final dos blocos, para anunciar as chamadas do bloco seguinte. Bonner apresenta apenas o bloco 3, com matérias fora do tema. A edição dessa noite compreende 19 notícias, das quais 13 são dedicadas à visita do papa. Isso significa que Fátima e o logo “ao vivo” estão presentes na telinha em cada passagem, anunciando cada reportagem e chamando o repórter responsável pela

matéria, numa insistência constante de que a transmissão se faz “ao vivo”.

A transmissão direta de lugares diferentes (Rio de Janeiro e a cidade de Aparecida, nesse TJ) é mais uma técnica decorrente das novas tecnologias, que permitem a referencialização no tempo da reportagem e incidem no eixo da intensidade. Trata-se de um elemento englobante (Bonner, no Rio de Janeiro) que integra outro elemento (Fátima, em Aparecida), que, por sua vez, integra cada reportagem realizada pelos outros repórteres (São Paulo, Guaratinguetá e Aparecida). Essa série de “englobamentos”, estratégia denominada por Barthes de *"mise en abîme"* é, na verdade, uma montagem, um simulacro nessa edição, pois, ao contrário do que tentaram sugerir, os fatos relatados compreendem a agenda do papa nessa sexta-feira: desde a madrugada, com a chegada dos fiéis para a missa no campo de Marte, até a chegada em Aparecida, às 19 horas, horário que não coincidiu com o da transmissão do JN. Portanto, nenhuma matéria aconteceu “ao vivo”. Entretanto, o efeito de presença está garantido por um componente afetivo: Fátima Bernardes, tendo ao fundo a basílica iluminada, conduz o telespectador a acreditar na simultaneidade do tempo e no transporte no espaço, chegando mesmo a anunciar, no início do Bloco 4, a hora certa: “São 8 horas e 49 minutos”, apresentando, em seguida, a agenda do papa para o dia seguinte.

Do mesmo modo, na reportagem “Eu vi o papa de perto”, que resume os três dias de visita do papa à cidade de São Paulo e finaliza o JN dessa noite, o efeito de presença se instala de forma afetiva, verbalizada em tonalidade dramática (prosódia) por Neide Duarte: a repórter aparece no vídeo cinco vezes para insistir no efeito de aproximação do texto em relação ao centro enunciativo. Essa interferência constante dos jornalistas, que são os intermediários, os intercessores entre o fato e cada telespectador, exercem o que Jakobson denomina a *função fática*, aquela que mantém o contato e garante a formação, a relação, a consolidação da cadeia enunciativa entre o aqui e o lá, reciprocamente.

A construção da reportagem prioriza o modo de junção concessivo, pois a repórter inicia tomando a posição /distanciamento/: o papa é focalizado de longe, dentro do papa móvel ou mesmo na janela do mosteiro de São Bento, sempre atrás de vidros blindados e forte esquema de segurança. Em seguida, num processo de implicação sucessiva, que lembra um entimema, evidencia que, por estar hospedado no mosteiro, o papa pode ser considerado como “nosso vizinho”, “um vizinho santo”! E a matéria termina com a sonora “Papa apareça mais vezes!”, saudação de uma senhora dentre os fiéis reunidos na praça, que revela total intimidade. Assim, o texto pratica a concessão ao passar do distanciamento inicial para a interação final.

Do mesmo modo, num processo de ascensão constante, marcadas por gradações sucessivas em direção a um instante de sublimação, o papa, de celebridade (motivo de curiosidade) passa a “santo” (motivo de veneração), que abençoa e é aclamado pela multidão na despedida: “Santo! Santo! Santo!” saúdam os fiéis no final da reportagem. Instante que nos lembra a “fratura”, “essa suspensão inesperada do tempo”, de que nos fala Greimas (2002: 25). A repórter faz seu relato com nuances de voz, com musicalidade: injunções de andamento e de tonicidade que falam diretamente à “alma” (Zilberberg, 2006: 41). Assim, a fusão da imagem, do relato e do som da multidão aclamando, todos termos marcados nos três modos, esse instante torna-se um momento de plenitude estética e estésica, produto eficaz, instante que sobrevém na continuidade amorfa do cotidiano.

8. Para terminar

Reconhecendo que para o telespectador a apresentação sincrônica tem poder de impacto, o telejornal concilia tanto a transmissão ao vivo quanto a transmissão editada. A primeira está na presença dos apresentadores no estúdio ou no local de transmissão, quando um acontecimento importante exige esse deslocamento. Por ocasião da morte do papa João Paulo II, em 2005, Willian Bonner foi deslocado à Roma e apresentou o JN durante uma semana, no período entre a morte do papa e seus funerais. Na recente visita do papa Bento XVI, foi Fátima Bernardes quem representou esse papel, anunciando todas as matérias relativas a essa visita no JN de 14 de maio de 2007, mesmo que, em nenhum momento, estivesse realmente apresentando uma matéria ao vivo.

Assim, o JN desenvolveu técnicas e utiliza práticas eficientes, dentre elas o efeito de presença, analisado neste artigo, e marcado com o logo “ao vivo” na telinha, signo que, literalmente retrata a transmissão ao vivo da/o apresentador(a) fazendo as chamadas das reportagens que seguem. Essas chamadas são apenas um instante enunciativo que, no entanto, consegue “contaminar” as reportagens que sucedem, criando a ilusão de simultaneidade. Muitos outros exemplos poderiam ser citados, como a recente atuação de Fátima Bernardes na semana dos Jogos Pan-americanos do Rio, 2007, escalada para desempenhar esse elo de ligação “ao vivo” que sustenta e direciona a enunciação em processo.

As reportagens editadas são preponderantes nos TJ, pois permitem priorizar os termos marcados para evidenciar e assinalar os aspectos “fortes”, “tensos”, enfim de produzir maior impacto. A TV não dispõe de tempo ocioso. Não dá para esperar as coisas acontecerem no mundo natural, caracterizado por termos não-marcados, esse “tédio” da vida real. No entanto, o texto editado apresenta o mesmo esquema da transmissão ao vivo, focalizando o/a repórter *in loco*, como prova de sua presença e mediação diretas: uma reportagem editada que acolhe em si mesma o valor de concomitância temporal entre o repórter e a ação.

Determinar a gramática da notícia pelos aportes das práticas tensivas explica a opção da TV pela transmissão editada ou diacronia e revela, ao mesmo tempo, uma prática consagrada e jamais preterida: os apresentadores devem estar transmitindo ao vivo o TJ - presentes no estúdio, ou *in loco*, possibilidade essa que decorre das novas tecnologias. Isso porque o TJ não pode ser uma transmissão totalmente editada. A qualquer momento pode surgir um fato novo que exija uma menção ou mesmo a inserção de imagens imediatas. Conciliando as duas formas de transmissão, as práticas do TJ exigem tanto as reportagens editadas – com seus repórteres mediadores - quanto a presença dos apresentadores ao vivo no horário de transmissão. Esse jogo garante a eficiência do fazer telejornalístico.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.
- DINIZ, Maria Lúcia V. P. Entretien avec Claude Zilberberg. In BADIR, Sémir (Org.) *Hommage à Claude Zilberberg*. Limoges : PULIM, 2007 (no prelo)
- FONTANILLE, Jacques. Eficiência e otimização: as formas sintáticas das práticas. Trad. de Maria Lucia V. P. Diniz. Revista *Comunicação Midiática*, N. 6. (ISSN

- 1678-9822). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista - UNESP., 2007. (no prelo)
- _____. Pratiques sémiotiques, immanence et pertinence, efficience et optimisation. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 104, 105, 106 (pp. 13-73). Limoges : PULIM, 2006.
- _____. *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Trad. Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre a imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- _____ e FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. Trad. Maria José Rodrigues Coaracini. São Paulo: Ática, 1993.
- _____ e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al.. São Paulo: Cultrix, 1983.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. Trad. de Maria Lucia V. P. Diniz. *Galáxia*. N.13. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura. Programa de Pós-graduação da PUC, SP, 2007. (no prelo).
- _____ . *Élément de grammaire tensive*. Coleção Nouveaux Actes Sémiotiques. Limoges : Pulim, 2006.

A FICÇÃO SERIADA NA TV BRASILEIRA: uma prática sociossemiótica

Mariza Bianconcini Teixeira Mendes

Pesquisadora doutora dos grupos
GESCom-Unesp-Bauru e CASA-Unesp-Araraquara
marbitem@terra.com.br

***Abstract.** Fiction is not only one of the communication forms in our culture, it is in fact the beginning of everything: the ethno-literary discourses (myths and folk tales), first oral and later written, is the most ancient textual narrated manifestation in several civilizations. This paper analyses how the “fiduciary contract” (GREIMAS, 1983) is set between enunciators and enunciatees in the fictional discourses, seen in the case of the television Brazilian soap operas as a sociossemiotic practice (FONTANILLE, 2006 and LANDOWSKI, 2004).*

***Key words.** fiction; soap opera; fiduciary contract; sociossemiotic practice.*

***Resumo.** A ficção não é apenas uma das formas de comunicação em nossa cultura, ela é de fato o início de tudo: o discurso etnoliterário (mitos e contos folclóricos), oral e depois escrito, é a mais antiga manifestação textual narrativizada nas diversas civilizações. Este artigo analisa como se estabelece o “contrato fiduciário” (GREIMAS, 1983) entre enunciantes e enunciados nesse tipo de discurso, visto no caso das telenovelas brasileiras como uma prática sociossemiótica (FONTANILLE, 2006 e LANDOWSKI, 2004).*

***Palavras-chave.** ficção; telenovela; contrato fiduciário; prática sociossemiótica.*

Reflexões iniciais

O contrato fiduciário entre actantes/atores do processo de comunicação pode ser observado e analisado tanto nos discursos informativos e utilitários (midiáticos, científicos, religiosos, políticos, etc.) como nos discursos ficcionais. No primeiro caso, costuma haver uma preocupação com a fidelidade do discurso ao seu “referente” (aquilo a que ele se refere), conceito rejeitado pela semiótica francesa depois que Greimas mostrou que na nossa prática discursiva não existem discursos verdadeiros, ou seja, todos são simplesmente “veridictórios”, apenas “parecem verdadeiros” (1983, p. 103-113). Por essa razão, o objeto de estudo da semiótica francesa hoje é definido como o “parecer do sentido” (BERTRAND, 2003, p. 11). Em cada ato de comunicação, sempre haverá um fazer persuasivo do enunciador, garantindo a “veridicção” do discurso, e um fazer interpretativo do enunciatário, garantindo, ou não, sua “fidúcia”.

No segundo caso, o discurso ficcional pode ser analisado por sua ampla liberdade de reproduzir facilmente tramas narrativas do “mundo real”, num aparente descompromisso com a “verdade” dos fatos narrados, o que lhe garante o sucesso e a permanência em todas as culturas, hoje em diferentes tipos de suporte material. Muitos

apreciadores desses “discursos de conotação social”, mesmo entre seus analistas, ainda acreditam na separação entre realidade (discurso informativo) e ficção (discurso artístico). Mesmo sendo uma ilusão, é de difícil superação, como outros tipos de crença.

O desenvolvimento da semiótica francesa, nas últimas décadas do século passado, levou-nos à conclusão de que a força persuasiva da enunciação passional, nos textos artisticamente elaborados da ficção, e de modo especial nos discursos sincréticos, pela sedução das imagens visuais, fez com que os discursos não-ficcionais os tomassem como modelo de construção discursiva, sobretudo na mídia, impressa ou audiovisual. Podemos perceber, por exemplo, as semelhanças entre o telejornal e a telenovela, um programa em seguida ao outro, no horário nobre da TV brasileira. Qual a diferença entre uma notícia, política ou policial, que permanece em cartaz por semanas ou meses, e uma telenovela, que vem em seguida, mostrando o mesmo tipo de relacionamentos interpessoais e sociais?

Alguns títulos de notícias jornalísticas já estão usando o termo “novela”, quando o caso fica comprido e enrolado. Há um bom tempo, os textos midiáticos perceberam que a afetividade do discurso ficcional era responsável pela adesão imediata dos enunciatários e começaram a usar os recursos expressivos da ficção: enunciação passional, dimensão retórica do discurso em ato, linguagem simbólica e metafórica levando ao “contágio estésico” dos sentidos nas interações, como nos ensina Landowski, em suas obras mais recentes. Afinal, tudo se assemelha a uma ficção, transmitida aos enunciatários num discurso que se esforça por mostrar sua veridictoriedade, o “parecer do sentido”. Ironicamente falando, chega a ser difícil descobrir, no caso da televisão, onde termina o telejornal e começa a telenovela.

Podemos dizer mesmo, referendados pelas pesquisas semióticas, que é justamente pela ficção que conseguimos entender melhor o mundo à nossa volta, isto é, apreender os significados de tudo que vemos e sentimos no mundo natural. O discurso ficcional sendo afetivo, é exatamente pelas características da enunciação passional, marcada pela linguagem estética e estésica, que ele permanece em nossa memória, preservando os detalhes, saudáveis ou patéticos, das práticas e interações sociais, políticas e culturais, enfim tudo que o discurso informativo e utilitarista “esconde”, por razões geralmente escusas. Por isso romances, contos, poemas, peças de teatro, filmes, minisséries e telenovelas apresentam, de maneira mais eficiente que os discursos noticiosos e históricos, as explicações para o que acontece nas cenas da “vida real”.

A ficção está presente na TV em filmes, telenovelas, seriados e minisséries. Em matéria de filmes na TV aberta, temos um predomínio quase absoluto do cinema norte-americano, por razões tão óbvias quanto nossa subserviência cultural à potência política e econômica do *Big Brother* do Norte. O mesmo esquema se mantém na TV paga, incluindo os famosos seriados, pois quase todos os canais de filmes, de esportes e outras informações e curiosidades, pertencem à Rede Globo, a campeã de audiência.

Telenovelas e minisséries como práticas sociais e semióticas

Vamos dar a devida atenção, no restrito espaço deste trabalho, à ficção seriada produzida pela Rede Globo no dito “horário nobre” da televisão brasileira, levando em conta justamente a fidelidade e a fidedignidade dos telespectadores, comprovadas em seus altos índices de audiência. Como se constroem, enquanto objetos semióticos que manipulam temas e valores sociais, essas formas de comunicação de massa? E como se

transformaram, com o tempo, numa “prática semiótica” cujos rituais envolvem, além dos enunciadores e enunciatários do discurso, uma grande parte da sociedade, incluindo os patrocinadores e diferentes atores da própria mídia televisiva e impressa? Fontanille defende categoricamente, em seu recente estudo sobre as práticas semióticas, o “princípio da imanência” na análise de qualquer tipo de operação que leve a uma produção de sentido, dizendo que é o objeto de análise que deve ser integrado ao contexto e não o contrário, depois de incluir, na construção de uma “semiótica das situações”, as propostas de Landowski para uma “semiótica da experiência”, envolvendo o contágio, o ajustamento estésico e o acaso, na enunciação como ato de emergência do sentido (FONTANILLE, 2006, p. 14).

Para chegar a esse tipo de análise, podemos de início comparar telenovelas e minisséries, destacando dois aspectos no ato de produção do sentido: o nível narrativo, com seus actantes (destinador, sujeito e objeto) e esquema narrativo (manipulação, ação e sanção), e o nível discursivo, em que atores, tempo, espaço (figuras discursivas) concretizam temas e valores. Para isso, vamos observar tanto as semelhanças dos esquemas narrativos e objetos-valor na telenovela (narrativa mais longa) e na minissérie (narrativa mais curta), dentro do plano do conteúdo, como as suas diferenças, marcadas pelo excesso de atores, cenários e tramas narrativas paralelas no primeiro caso e pelo controle e restrição desses recursos no segundo caso, em relação ao plano da expressão.

Ao analisar as práticas semióticas, Fontanille fala do “percurso gerativo da expressão”, estabelecendo uma hierarquia dos seus níveis de pertinência, dos mais restritos e concretos aos mais amplos e abstratos: (1) signos e figuras, (2) textos-enunciados, (3) objetos e suportes, (4) práticas e cenas, (5) situações e estratégias, (6) formas de vida. Para ele, “essa estruturação do mundo da expressão em seis planos diferentes de imanência e pertinência se apresenta como uma descrição da estrutura semiótica das culturas” (Idem, p. 16, em tradução provisória para este trabalho).

As telenovelas, que se encaixariam tanto no nível 2 quanto no nível 4, são nossos “folhetins eletrônicos”, herdeiras dos folhetins do século XIX, romances publicados em capítulos semanais na imprensa escrita da época. E na intermediação entre esses dois tipos de prática comunicativa, ainda tivemos, na metade do século XX, a novela radiofônica, mas há diferenças entre esses discursos, segundo o contexto social de cada época. Entre os aspectos que os diferenciam podemos identificar, no entanto, uma característica comum, nunca encontrada no teatro, fonte primeira dessa arte (popular?) em enunciação coletiva: a intenção de prolongar o desenvolvimento da narrativa por semanas e meses, mantendo indefinidamente a atenção de leitores, ouvintes e telespectadores, recurso sempre eficiente como prática social e semiótica.

As “práticas semióticas” como objeto de estudo já constavam do primeiro Dicionário de Greimas e Courtés (edição francesa original de 1979), apresentadas como equivalentes a “práticas sociais” e definidas como “seqüências significantes de comportamentos somáticos organizados”, mas esse estudo era considerado na época “apenas os prolegômenos de uma semiótica da ação” (198..., p. 345). Nesses quase trinta anos, como podemos ver, as pesquisas nessa área caminharam bastante.

Vamos agora tomar especificamente como objeto de análise uma telenovela – *Páginas da Vida* – e uma minissérie – *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* – transmitidas simultaneamente pela Rede Globo, entre 2006 e 2007. As telenovelas e minisséries brasileiras já têm algumas décadas de experiência, o que nos permite apontar as principais características desses “objetos de arte sincrético”, cujo objetivo é

imitar a vida, ou mostrar a vida como ela é, em suas práticas enunciativas e comunicativas. Eis alguns aspectos a serem observados:

1. A novela (novelo) é “a arte de enrolar ou desenrolar os fios do texto/tecido” e, para aumentar o tempo da enunciação e a audiência, aumenta cada vez mais os diferentes núcleos narrativos (programas secundários e paralelos), mostrando o cruzamento entre temas e figuras em diferentes cenários e seus contextos sociais. Na telenovela, assim como na vida, ricos e pobres, brancos e negros, honestos e desonestos, sinceridades e hipocrisias, alegrias e tristezas convivem, bem ou mal, para o bem ou para o mal. São muitos temas em variados percursos figurativos, mas haverá sempre um “tema global” e suas manipulações, que intuitivamente tentamos desvendar, na interação entre enunciadores e enunciatários. Os papéis actanciais de destinador, sujeito e objeto, tanto no processo de enunciação como no discurso enunciado, se alternam e se confundem, já que a telenovela não é um discurso totalmente predefinido, estando sempre em reelaboração, ou seja, os papéis temáticos dos atores discursivos e seus programas narrativos podem se transformar e até mesmo mudar, ao longo da narrativa, por conta das pesquisas de opinião junto aos telespectadores.

2. Os telespectadores foram se acostumando e apreciando essa “enrolação” – muitos fios soltos suspensos a serem retomados, criando a expectativa e o suspense – e começaram a achar que quanto maior o número de vidas e histórias que se cruzam, melhor fica a trama tecida pela novela. A consequência positiva e lucrativa para os produtores desse discurso ficcional é que mais sobe o nível de audiência, mais aparecem patrocinadores (*soap opera*, na TV norte-americana), mais se eleva o preço dos minutos do intervalo e do *merchandising*. E no aprendizado dessa experiência, surgiram muitas novidades. A pesquisa da audiência, que no início era um simples cálculo estatístico dos televisores ligados no programa, foi enriquecida pelas pesquisas de qualidade do programa, em que são gravadas conversas de telespectadores sobre o desenrolar da trama narrativa e o desempenho dos artistas na encenação figurativa dos atores do discurso. A propaganda subliminar (*merchandising*) se intensificou e se diversificou, ampliando cada vez mais o número dos produtos cujas marcas são expostas, e também se sofisticou, criando o recurso de aproveitar um produto fictício da novela para um posterior lançamento do mesmo produto no mercado “real”.

3. Não foi bem sucedida a experiência dos anos 1970/80 de produzir novelas baseadas em obras literárias, pois se tornou mais interessante transformar em temas e figuras do discurso novelesco os acontecimentos e transformações sociais do momento presente, favorecendo o lucro obtido com o *merchandising*. Foi assim que surgiram na tela, entre os pobres e marginais de um modo geral, os negros, já chegando ao nível de atores protagonistas, os homossexuais e prostituto(a)s, ainda em papéis secundários, mas cada vez mais simpáticos e bem aceitos tanto pelos companheiros da trama ficcional como pelos telespectadores, além dos “deficientes mentais”, uma ousadia dos temas de *Páginas da Vida*, ao lado de outros mais recorrentes, como “os mortos que voltam e se comunicam com os vivos”. Este último revelou-se muito eficiente, pois permite figurativizar a agradável ilusão de que a vida continua após a morte e os “espíritos” dos mortos ajudam os entes queridos em seus problemas na vida terrestre.

4. As adaptações de obras literárias foram se isolando no horário livre (18h) e acabaram se restringindo às minisséries globais, em horário tardio, para quem pode dar-se ao luxo de ficar acordado até altas horas. Nesse caso, o número de capítulos é reduzido, a trama narrativa, previamente definida, tem conotação política, com os

personagens “representando” figuras de nossa história oficial, o que põe em destaque a interessante ressalva “adaptado da obra tal”, semelhante ao bordão “baseado em fatos reais”, muito usado no cinema, para mostrar a mistura de ficção e realidade. Os temas são escolhidos e manipulados de acordo com um interesse momentâneo, como foi o caso de *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*. A respeito dessa minissérie, interessamos particularmente falar sobre a manipulação da Amazônia como tema do momento, tanto pelas políticas ambientais de nossos dias e sua relação com a criação do estado do Acre, no início do século passado, como pela repercussão mundial da morte de Chico Mendes, embora a trama televisiva tenha terminado no dia do assassinado. A minissérie se estendeu demais nos programas narrativos do tempo mais distante, com bordéis e falcatruas políticas, encurtando assim a segunda fase, que focalizou o percurso político-passional de Chico Mendes como ator do discurso mais atualizado.

5. Não é muito fácil identificar o tema global de uma ficção seriada, em virtude das várias tramas paralelas, mas poderíamos perceber um “valor”, ou uma “valência” (BERTRAND, 2003, p. 432-433) relacionada com o “contrato fiduciário” nas relações pessoais e sociais (GREIMAS, 1983). Essa abstração que, numa camada discursiva de nível mais profundo, perpassa os percursos temáticos e figurativos de praticamente todos os tipos de ficção, poderia ser definida, em termos de nossa linguagem cotidiana, como uma “falsidade generalizada”, ou seja, uma dificuldade na manutenção do contrato fiduciário em diferentes modos de interação, concretizada numa figura discursiva provinda do senso comum: “todo mundo mente, engana, trapaceia”. Ou seja, na ficção, assim como na vida, “não dá para acreditar em ninguém”. Isso faz com que o horário da telenovela se transforme num grande momento de “fofoca coletiva”, ou de “terapia de grupo”. A telenovela mais importante da Rede Globo torna-se, assim, um assunto de conversas em festas, salões de beleza ou ambientes de trabalho.

Os temas e figuras do nível discursivo: “Páginas da Vida”

O título da telenovela já é uma figura discursiva, cujo sentido é reforçado sincreticamente pela música da abertura, recobrando o tema global da narrativa: “os sentidos da vida”. Mas o interesse maior desta análise é desvendar os subtemas dos diversos núcleos narrativos. E essa novela, sem dúvida, abusou do seu poder de encenar várias “óperas” ao mesmo tempo, e todas elas manipulando valores semelhantes, exatamente aqueles que circulam em diferentes classes sociais: pobre, média e rica. Mas, temos que reconhecer, o ponto de vista predominante na narrativa é o da classe mais abastada e mais poderosa, aquela que sustenta economicamente o sistema de produção da emissora de TV. Os pobres e remediados gravitam em torno deles na telenovela: são seus empregados e funcionários, dependendo de sua riqueza para sobreviver. Mas a convivência nem sempre é pacífica, agradável e tranqüila. Vamos relacionar resumidamente alguns dos percursos narrativos paralelos e seus temas, identificando apenas os papéis temáticos, sem chegar aos pormenores mais concretos dos atores discursivos, isto é, sem individualizá-los por seus nomes e aspectos físicos:

1. Patriarca bem sucedido quer controlar a vida de filhos e netos, mas estes têm vida própria e escapam à sua vigilância, mesmo morando na mansão da família. Surgem assim muitos conflitos, alguns simples, outros complicados e todos levando muito tempo para serem solucionados. **Tema: problemas da convivência familiar.**

2. Moça da classe média carioca vai estudar em Amsterdã e é abandonada pelo namorado brasileiro. Ao voltar para casa, grávida de gêmeos, ela é bem recebida pelo pai, mas humilhada pela mãe. A filha caçula do patriarca tinha conhecido a jovem na Holanda, tornando-se ambas muito amigas. **Tema: amor e amizade entre jovens.**

3. Médica obstetra de uma clínica de luxo, dirigida por freiras, descobre por acaso que seu companheiro, administrador das finanças do patriarca, é amante de uma filha deste, casada, mas em crise com o marido alcoólatra, ambos morando na mansão da família. **Temas: infidelidade no amor e alcoolismo.**

4. A jovem grávida, em atrito com a mãe, sai de casa perturbada e, atropelada por um carro, é levada casualmente para a clínica de luxo, onde a médica em questão salva os gêmeos, mas a parturiente morre. A filha caçula do patriarca e seu marido pagam as despesas da clínica e vão dar a notícia aos pais da moça, que são neuróticos e vivem em crise econômica. **Temas: conflito familiar e problema financeiro.**

5. Os gêmeos são muito diferentes, um menino saudável e uma menina com síndrome de *down*. O avô tem um infarto e sofre uma cirurgia, paga pelo cunhado, a avó rejeita a menina “com defeito”. Sem conhecimento dos familiares, a médica, que já tem um filho adotivo negro, adota a menina. **Temas: adoção e segredo familiar.**

6. Entre essas tramas familiares há muitas outras, todas sempre estabelecendo relações entre os sujeitos dos diferentes programas narrativos, para garantir a coesão interna do discurso: a filha da governanta apaixonada pelo filho do patrão, o filho do jardineiro fazendo-se passar por neto do patriarca para conquistar uma juvenzinha rica, a paixão entre um recém-casado e a fotógrafa do seu casamento, a amiga desta apaixonada pelo filho solteiro do patriarca, seu irmão, médico da clínica, homossexual assumido, o médico brasileiro que está cuidando de africanos miseráveis e resolve voltar para reconquistar sua amada, a promotora de justiça que tem um filho pianista e um marido machista e falso, a jovem que não come porque a mãe quer que ela seja bailarina. **Efeitos de sentido: conflitos da vida no “simulacro da vida”.**

Esses resumos, em especial os do último item, que mistura propositalmente muitas situações de vida figurativizadas pelo discurso novelesco, têm o objetivo de mostrar como a telenovela procura “imitar a vida” em suas crueldades e fatalidades, mas também em suas alegrias e sonhos de riqueza e felicidade, situações sempre interligadas. São os ingredientes indispensáveis da receita que vai sendo aperfeiçoada e testada de todas as maneiras possíveis, na manipulação e sanção dos enunciatários pelos enunciadores, na prática enunciativa, e também na interação entre actantes/atores do discurso enunciado. Uma receita que tem dado muito certo.

Muitos insistem em dizer que a receita se mostrou eficiente porque a televisão oferece ao público exatamente o que ele quer ver: o luxo e a riqueza como objeto-valor desejado por todos. Mas poderíamos apresentar uma outra hipótese para o fenômeno: o gosto do público foi sendo moldado por essa prática televisiva e a construção do objeto-valor se deu pela “eficiência didática” dos recursos expressivos do discurso novelesco: seu poder de jogar com a estética passional e a “estesia do contágio” (LANDOWSKI, 2004), no momento especial e mágico em que as cenas se desenvolvem praticamente diante de nossos olhos, dentro de nossa sala, um ritual de “eterna magia”.

Um recurso do plano da expressão é, sem dúvida, responsável por essa magia: a televisão consagrou como critério de gravação das cenas o uso quase exclusivo do *close-up* e do *plano americano*, exatamente para causar o impacto da “impressão referencial” (verossimilhança, antes da teoria semiótica), ou seja, a impressão de que as

ceias acontecem dentro da nossa casa, com pessoas do nosso convívio. E, de fato, convivemos com essas “pessoas” durante um longo tempo, e elas acabam por fazer parte de nossa memória afetiva como elementos de “experiências vividas”. Muitos comentaristas de telenovelas já chegaram a caracterizar de modo especial atrizes e atores “televisivos”, aqueles cuja carreira se desenvolveu em telenovelas e acabaram aperfeiçoando estilos de desempenho artístico, vistos como apropriados ao sistema.

Uma prática sociossemiótica

O que nos leva a acompanhar uma telenovela por meses a fio, transformando-a numa prática sociossemiótica? A semelhança com os problemas familiares e sociais que conhecemos muito bem, alguns tão banais, outros tão importantes? A moral ingênua, esperando o castigo para os maus e o prêmio para os bons? O escapismo, que nos faz esquecer nossos próprios problemas? O *voyeurismo*, aquela curiosidade mórbida que nos força a querer ver tudo que se passa no recesso das intimidades? O didatismo, ensinando-nos a comprar o melhor produto, a pensar e agir de forma correta, segundo os padrões da classe dominante? Alguém pode ainda dizer que nos prende a essa longa narrativa uma espécie de “nostalgia da mediocridade”, já que ela apresenta situações ridículas em encenações de qualidade medíocre, enquanto outros se constroem ao dizer que “perseguem” uma novela, ou que viram, por acaso, um pedaço de capítulo.

Talvez todas essas possibilidades façam parte das características que garantem a permanência da telenovela como prática sociossemiótica, assegurando ao mesmo tempo a fidelidade dos telespectadores à emissora e ao horário. Mas há um outro aspecto, que não é específico da telenovela, pois está presente em todo tipo de narrativa ficcional: uma sensação de “poder”, que nos iguala ao “criador” do discurso, tornando-se assim semelhante ao poder divino dos deuses, fadas e bruxas. Trata-se da “onisciência”, ou seja, a capacidade de ver e saber tudo que acontece em todos os lugares ao mesmo tempo. Enquanto os atores do discurso, mocinhos ou bandidos, heróis ou traidores, não sabem o que acontece na sua ausência, nós sabemos, tanto quanto os autores da trama e, por isso podemos julgá-los e até mesmo antegozar os prêmios ou castigos que virão. Embora já exista, em alguns produtores de ficção televisiva, a preocupação de disfarçar o maniqueísmo, mostrando o bem e o mal que convivem em cada ser humano, como outras artes já fazem há um bom tempo, a telenovela ainda privilegia sua permanência no “limbo” da moral ingênua, instalada há séculos pelos discursos etnoliterários.

Enfim, os resumos acima dão conta apenas do plano do conteúdo do discurso novelesco, mas o que realmente segura os telespectadores é a expressão desse discurso dinâmico, com imagens em movimento e elementos de diversas linguagens: a visual, nas cores e formas dos cenários e vestuários e no desempenho dos artistas, a verbal, nos diálogos, e a sonora, nos temas musicais e outros ruídos. Esses elementos são os responsáveis pela adesão passional ao discurso e pela tão propalada “fidelidade” dos telespectadores. Ainda contribuem para tal efeito os estilos de roteiristas e diretores de cena, além de uma grande onda de notícias e fofocas na mídia impressa e televisiva sobre o desenrolar da trama narrativa e a vida privada dos artistas que representam os papéis temático-sociais dessa trama.

Para dar uma certa aura de intelectualidade a essa onda de fofocas, os responsáveis pela sua visibilidade na mídia, chegam a entrevistar professores universitários de grande prestígio e estes não se negam a dar os seus palpites, mesmo

dizendo que o interesse pela telenovela partiu da esposa, ou dos alunos. Seja como for, o interesse em desvendar os segredos dessa prática televisiva de comprovado sucesso mantém nossos aparelhos de TV ligados nela de alguma forma, surgindo também trabalhos acadêmicos que a analisam em diferentes metodologias de pesquisa. Enfim, para responder às perguntas colocadas acima, resta-nos dizer que somos levados a acompanhar cada capítulo, na verdade, não pela curiosidade sobre o que vai acontecer, já que o suspense não existe: conhecemos antecipadamente a sinopse da narrativa, por ocasião do seu lançamento e, depois, lemos o resumo da semana, fornecido aos jornais pela própria emissora, enquanto as revistas e colunas de fofocas adiantam o que virá mais adiante. Isso mostra que só vamos conferir cada capítulo por causa da expressão: como o discurso será estruturado e apresentado nos detalhes do envolvente texto televisivo, com imagens bem cuidadas, músicas e diálogos passionais.

Para dar um arremate à análise dessa situação de envolvimento de vários sujeitos num mesmo ato de produção de sentidos – a telenovela e suas implicações sociais – que estamos chamando de “prática sociosemiótica”, é preciso recorrer a alguns conceitos expostos em uma obra recente de Landowski (2004). Ao falar da reintegração de certas “dimensões perdidas da significação”, no desenvolvimento dos estudos semióticos, ele propõe uma descrição das condições de emergência do sentido em diversos tipos de interação: uma semiótica que procura “o ponto de vista dos sujeitos implicados nas experiências vividas, aí tomadas como objetos de estudo” (2004, p. 5, em tradução provisória). Outro conceito, já citado, que nos ajuda a embasar teoricamente as reflexões deste trabalho é o da “dimensão estética” em nossa relação com o mundo: “aquela que nos permite *experimentar* o sentido como *presença* (...) tomar como objeto um sentido que seria da ordem do sensível e do afetivo” (id. *ibid.*).

Desse modo, podemos dizer que a telenovela, ao mesmo tempo em que ganha prestígio social como um dos programas de maior audiência na TV brasileira, permite diferentes interpretações de seus sentidos, pois são muitos os sujeitos envolvidos na experiência vivida nesse tipo de interação. Por outro lado, a dimensão estética desse discurso – as cenas que se passam em nossa sala de estar, afetando nossos sentidos e nosso modo de sentir – justifica a avaliação de que os elementos da expressão, indissociáveis dos componentes do conteúdo, na produção da semiose, têm uma grande força na determinação da adesão passional ao discurso sincrético. Essa é a razão pela qual estamos considerando essa prática sociosemiótica como responsável pela configuração de um comportamento social coletivo.

Referências:

- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*, tradução do Grupo CASA, sob coordenação de Ivã Carlos Lopes, Edna Maria F. S. Nascimento, Mariza B. Teixeira Mendes e Marisa Gianechini de Souza. Bauru, EDUSC, 2003.
- FONTANILLE, Jacques. Pratiques sémiotiques: immanence et pertinence, efficience et optimisation, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 104, 105, 106, Limoges, Pulim, 2006.
- GREIMAS, Algirdas-Julian. *Du sens II*. Essais sémiotiques. Paris, Seuil, 1983.
- _____ e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima e outros. São Paulo, Cultrix, 198...
- LANDOWSKI, Eric. *Passions sans nom*. Paris, PUF, 2004.

Análise do discurso do Cooperativismo Oficial

Oriana de Nadai Fulaneti

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo (USP)

od.fulaneti@uol.com.br

Abstract. *This work consists in the application of three central concepts of the French Discourse Analysis theory: conditions of production, interdiscourse and discursive formation. It is our objective to show the importance of such concepts and the relations they establish with one another. The study proposed here will, therefore, shed some light on these relations through the comparison of documents from two periods of the activities of the Official Cooperativism movement: those from the late 1970's and early 1980's contrasted with those from 2004.*

Keywords. *conditions of production; discursive formation; interdiscourse; cooperativism.*

Resumo. *Este trabalho consiste na aplicação de três conceitos fundamentais para a Análise do Discurso de linha francesa: condições de produção, interdiscurso e formação discursiva. Nosso objetivo é mostrar a importância desses conceitos na realização de uma análise e a relação existente entre eles. Para isso, será analisado o discurso do movimento do Cooperativismo Oficial em dois momentos distintos: primeiro, entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980; segundo, em 2004.*

Palavras-chave. *Condições de produção; formação discursiva; interdiscurso; cooperativismo.*

I. Surgimento do discurso do Cooperativismo Oficial

Em 1971, o governo militar decreta a lei 5.764, que regulamenta o sistema cooperativista nacional, criando a Organização das Cooperativas Brasileiras (OCB), órgão técnico consultivo federal com função de gerenciamento e difusão do sistema cooperativista nacional. Em torno dessa organização constitui-se um movimento pré-cooperativista conhecido como “cooperativismo oficial”, composto por diversas entidades, dentre as quais podemos destacar suas filiais em cada Estado, as Organizações das Cooperativas Estaduais (OCEs). As instituições ligadas a esse movimento, entre outras atividades, desenvolvem projetos de fomento ao cooperativismo, que incluem cursos de difusão e produção de material sobre os mais diversos temas relacionados a esse tipo de empreendimento.

A partir das informações acima apresentadas, observemos alguns trechos do material mencionado:

1. Durante mais de um século, a partir da experiência-símbolo de Rochdale em 1844, os autores cooperativistas de maior divulgação no Mundo Ocidental focalizaram o pensamento cooperativo quase exclusivamente no ponto de vista

doutrinário. (...) mais recentemente busca-se a elaboração de esquemas teóricos cooperativistas com prioridade ao enfoque da cooperativa como empresa.

(...) até há pouco tempo, os estudos cooperativos refletiram quase exclusivamente a chamada fase dos “ismos” econômicos, ou de preponderância do pensamento econômico doutrinário, mas com uma diferença: a Ciência Econômica há várias décadas deixou de ser meramente especulativa ou “emotiva” para se tornar mais pragmática e “racional”, enquanto os estudos cooperativos ainda permanecem distanciados da realidade. (OCB, 1982: 19).

2- A fase de predomínio do pensamento cooperativo rochdaleano corresponde ao período que começa com as primeiras cooperativas criadas no final do século XIX e vai até o início da década de 1970, quando se torna nítida a priorização do caráter empresarial da maioria das cooperativas brasileiras. (Idem: 118).

3- Os objetivos da cooperativa devem ter em mira o associado, pois ele se identifica com sua empresa de duas formas: como proprietário e como usuário dos serviços.

Na qualidade de proprietário da empresa, o associado, através de seus representantes, estabelecerá padrões de competitividade em relação a outras firmas para que seus custos sejam suportáveis. A competitividade depende basicamente de bons gerentes, de recursos humanos preparados para o tamanho e responsabilidade dos negócios.

Sempre em nome do associado, a empresa buscará formas de garantir eficiência, compatibilizando seus recursos para que seus resultados sejam alcançados dentro do tempo previsto; a liquidez de seus compromissos, evitando que os empresários associados venham a ser onerados com custos imprevistos. (OCB, 1982a: 71).

4- A eficácia cooperativista inclui, pois, a produtividade + a eficiência + a preocupação com o homem-membro da organização (...). Estes componentes da eficácia impõem, portanto, não apenas o desempenho da estrutura interna da cooperativa (cujo êxito é habitualmente medido pela produtividade + eficiência), mas também o ambiente no qual as cooperativas operam (análise de seu equilíbrio dinâmico com o ambiente). (Pinho, 1977: 44).

5- A estruturação do Cooperativismo Brasileiro

No ápice do Cooperativismo Brasileiro encontra-se a OCB (Organização das Cooperativas Brasileiras), como representante legal do sistema cooperativista nacional, e, ao mesmo tempo, órgão técnico consultivo Federal. Criada em 1971 pela lei 5.764, a OCB reúne entidades com as mesmas características nos diversos estados brasileiros. (OCB, 1982: 130).

As passagens anteriores revelam importantes características desse discurso. Primeiro, a busca pela ruptura com o cooperativismo inspirado em Rochdale, acusado de “doutrinário”, “emotivo” e “especulativo”, como mostram os dois exemplos iniciais. Assim, quando o Cooperativismo Oficial traça a história do cooperativismo brasileiro, coloca o rochdaleanismo como algo ultrapassado, o que pode ser visto no segundo fragmento. Trata-se de um discurso que propõe o desenvolvimento de um cooperativismo antidoutrinário, mais “racional” e “pragmático”.

Assim, a cooperativa é vista como uma empresa capitalista e o cooperado como um empresário. Tal visão encontra-se reiterada nos exemplos dois, três e quatro, onde se enfoca a preocupação com a eficiência e o sucesso econômico, valores centrais para esse discurso, o que pode ser observado sobretudo por meio de passagens como “priorização do caráter empresarial da maioria das cooperativas brasileiras”, “produtividade + eficiência”, “proprietário da empresa”, “padrões de competitividade”, “bons gerentes”, “recursos humanos preparados”. No quarto exemplo, o uso do símbolo de adição (+) empregado no lugar da palavra “mais” reforça o efeito de sentido de racionalidade produzido por esse discurso.

O último trecho apresenta mais um aspecto fundamental dessa formação discursiva: a importância atribuída à estrutura hierárquica do movimento cooperativista, que, apoiando-se nas leis, define-se como “Cooperativismo Oficial”.

II. Surgimento do discurso da Economia Solidária

No início da década de 90, algumas transformações econômicas mundiais, como a globalização da economia, a reestruturação produtiva e a privatização das empresas atingem nosso país, instalando aqui o desemprego estrutural. A busca de alternativas para essa situação provoca o aumento do mercado informal, das pequenas e micro empresas e principalmente das cooperativas, que quintuplicaram entre 1980 e 2000, de acordo com dados da OCB.

O salto desses empreendimentos vem acompanhado do surgimento do movimento de Economia Solidária, que resulta da reunião de vários setores da sociedade civil (Universidades, ONGs, Igreja Católica, Sindicatos, etc) na busca de soluções para a geração de trabalho e renda no país. Trata-se de uma proposta de economia baseada na solidariedade, substituindo a competição pela cooperação. A unidade típica da Economia Solidária é a cooperativa de produção, mas ela pode desenvolver-se de inúmeras formas: empresas de autogestão, sistemas de microcrédito e crédito recíproco, clube de trocas, redes solidárias, economia de comunhão, entre outros.

Assim como no Cooperativismo Oficial, as instituições da Economia Solidária também promovem a difusão do cooperativismo por meio da realização de cursos e da produção de materiais que abordam questões relativas ao cooperativismo no interior da Economia Solidária. Vejamos alguns trechos dessas produções:

6. O exemplo de Rochdale se irradiou pela Inglaterra e mais tarde por outros países. Numerosas cooperativas foram fundadas à base daqueles princípios. Hoje, a cooperativa de Rochdale é considerada a mãe de todas as cooperativas. (Cut, 1999: 24-25).

7. Economia Solidária é um termo recente, da década de noventa, criado com o objetivo de reunir diversos movimentos e iniciativas, novas e antigas, que possuem como valores comuns posse coletiva e gestão democrática dos meios de produção, distribuição, comercialização e crédito, gestão da economia e de empresas subordinadas às necessidades econômicas dos trabalhadores. (Cut, 2003: 7).

8. A cooperativa é uma empresa socialista. Todos os seus princípios são totalmente diferentes dos princípios da empresa capitalista. Não é uma diferença de detalhes. Esse é o nosso grande desafio: dar a volta por cima, transformar a crise do trabalho numa oportunidade de desenvolver um tipo de organização de trabalho anticapitalista, democrática e igualitária. (Singer, 2000: 2).

9. [...] o cooperativismo [...] é, antes de tudo, uma filosofia do homem na sociedade em que vive, um pensamento que procura construir uma nova maneira de processar a economia baseando-se no trabalho e não no lucro, na ajuda mútua e não na concorrência e competição, nos valores e necessidades humanas e não na acumulação individual do dinheiro... (Fase, 2001: 17).

10. O cooperativismo tradicional está vinculado, nos estados, nas OCEs e, no país, na Organização das Cooperativas Brasileiras (OCB), que se propõe a ser a única representante de todas as cooperativas. Somos oposição a este modelo. (MST, 1998: 11).

11. Talvez a razão disso tudo seja justamente que o cooperativismo tradicional já se teria instalado nos limites permitidos pelo sistema do capital mundial, seja no espaço interno, seja no internacional, e não se sinta desafiado a inovar para além deste sistema. É por esta razão que no Brasil, como noutros países, está emergindo um cooperativismo de caráter popular, que busca organizar trabalhadores ou consumidores em empresas associativas ou cooperativas autogestionárias, introduzindo com vigor elementos filosóficos originários do cooperativismo, que incluem a primazia do ser humano. (Pacs, 1996: 35).

O discurso da Economia Solidária surge ocupando o espaço do “cooperativismo doutrinário”, criticado e considerado ultrapassado pelo Cooperativismo Oficial. Na primeira passagem, o fato de Rochdale ser considerada “a mãe de todas as cooperativas” mostra a filiação dessa formação discursiva ao rochdaleanismo. Os exemplos 6, 7 e 8 revelam a importância atribuída aos princípios e valores da cooperativa-mãe.

Trata-se de um discurso que propõe a ruptura com o modelo de cooperativismo que se aproxima da empresa capitalista, reivindicando-se como uma nova alternativa econômica e social, o que pode ser observado pelo emprego do “não” polêmico nos exemplos 8 e 9 e pelo constante uso de expressões como “novo”, “nova maneira”, “transformar”, “construir”, etc. A cooperativa assemelha-se a uma empresa socialista e o cooperado, a um trabalhador-associado. Na busca de se fortalecer, esse discurso estabelece uma relação polêmica com o Cooperativismo Oficial, acusando-o de “velho”, “tradicional” e “capitalista”, ou seja, colocando-o no lugar do discurso com o qual é preciso romper, o que fica claro nos exemplos 10 e 11.

A Economia Solidária representa uma nova formação discursiva a estabelecer relações interdiscursivas com o discurso do Cooperativismo Oficial; com isso, este modifica o seu *domínio de saber*, conceito que estamos empregando no sentido proposto por Courtine:

Proporemos que é no interdiscurso de uma FD, como articulação contraditória de FDs e de formações ideológicas, que se constitui o domínio do saber próprio a essa FD (...).

O domínio do saber de uma FD funciona como um princípio de aceitabilidade discursiva para um conjunto de formulações (ele determina “o que pode e deve ser dito”) ao mesmo tempo em que funciona como princípio de exclusão (ele determina “o que não pode/não deve ser dito”) (Courtine, 1981: 44, trad. nossa).

III. Alterações no discurso do Cooperativismo Oficial

Diante do novo cenário, o Cooperativismo Oficial, sentindo-se ameaçado, apresenta algumas alterações em seu discurso:

12. Este conceito (Economia Social) faz referência à importância econômica das organizações de fins sociais e assistenciais sem objetivo econômico (...). No entanto, o conceito também abrange as organizações que têm objetivo econômico e de desenvolvimento, desde que essas sejam de fins não lucrativos (not-for-profit) com características de distribuição de renda, como as organizações cooperativas.

Assim, quando se faz referência à Economia Social no conceito europeu fala-se não só de organizações com funções públicas de atendimento social, como as OSCIPs no Brasil, como também se incluem nesse conceito as cooperativas, uma vez que estas são empreendimentos sem fins lucrativos, mas com um objetivo econômico, social e redistributivo implícito em suas atividades.

Nesse caso, o Cooperativismo é Economia Social. (OCB, 2004: 3-4).

13. Pode-se notar que os conceitos de Economia Social e de Economia Solidária, apesar de próximos em algumas situações, denotam idéias de cooperação totalmente diferentes no Brasil. As cooperativas da Economia Social são um movimento em que a neutralidade política é respeitada como princípio e em que os mercados são parte integrante da eficiência econômica que será responsável pela eficácia social dessas organizações. No conceito de Economia Solidária, frequentemente não prevalece a lógica de mercado e há forte instrumental de luta política, e assim conceituam organizações cuja gestão pode ter um objetivo exclusivo de solidariedade e diferente dos objetivos econômicos e de mercado para os quais a cooperativa poderá ter sido também inicialmente formada. (OCB 4: 5-6).

Se, na década de 80, o discurso do Cooperativismo Oficial voltava-se sobretudo para as cooperativas, preocupando-se com o caráter empresarial e econômico desses empreendimentos, a partir de 2004, este amplia suas discussões, incorporando temas de outras atividades econômicas e sociais e adotando o nome de Economia Social. Os exemplos 12 e 13 mostram que essa formação discursiva passou não apenas a admitir, como a euforizar alguns valores e princípios originários de Rochdale, presentes também no discurso da Economia Solidária (igualdade, justiça, solidariedade). Assim, o que antes “não devia ser dito”, pois era considerado “doutrinário”, torna-se permitido.

Outra alteração nesse discurso consiste na adoção de termos e expressões que se referem ao “novo”, como a passagem “construção de uma nova nação”. A crítica

explícita ao adversário, antes inexistente, passa também a fazer parte desse discurso, como mostra o último exemplo. Todas essas mudanças revelam a disputa com o discurso da Economia Solidária, que, como dissemos anteriormente, reivindica-se uma nova alternativa para o cooperativismo e critica o Cooperativismo Oficial.

Ainda de acordo com a teoria de Courtine, poderíamos afirmar que essas diferenças entre os discursos de 1980 e de 2000 resultam do *deslocamento das fronteiras do domínio do saber da formação discursiva* do Cooperativismo Oficial. Segundo esse autor, o domínio do saber realiza um fechamento da FD, ou seja, estabelece os limites internos e externos da mesma. Esse fechamento não é estável, ele varia conforme o posicionamento das diversas formações discursivas com as quais estabelece relações, funcionando, assim, como uma espécie de fronteira, que se desloca “em função do que está em jogo na luta ideológica, nas transformações da conjuntura histórica de uma formação social dada” (Courtine, 1981: 44, trad. nossa).

Se, por um lado, observam-se mudanças no discurso do Cooperativismo Oficial, por outro, verifica-se nas passagens anteriores a manutenção de muitas características do discurso de 1980, como a valorização da representação única, da eficiência, da preocupação com o mercado capitalista e do aspecto econômico do cooperativismo. O discurso de 2004 afirma que a eficiência econômica “será responsável pela eficácia social”, ou seja, ele mantém sua estrutura de valores, adaptando-se à nova realidade. Em outros termos, podemos afirmar que não houve mudança da formação discursiva, mas apenas um deslocamento de seu domínio do saber.

Para concluir, é possível resumir o percurso traçado nesta análise da seguinte maneira: num primeiro momento, tem-se a formação discursiva e o discurso do Cooperativismo Oficial. Em seguida, com a mudança das condições de produção, surge a Economia Solidária e, com ela, um novo discurso e uma nova formação discursiva, que estabelece relações com a FD do Cooperativismo Oficial, alterando o espectro de suas relações interdiscursivas. Conseqüentemente, há uma modificação no discurso do Cooperativismo Oficial.

Referências bibliográficas

- ARRUDA, Marcos. *Globalização e sociedade civil: repensando o cooperativismo no contexto da cidadania ativa*. Rio de Janeiro: Pacs, 1996.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Subjetividade, argumentação, polifonia*. A propaganda da Petrobrás. São Paulo: Fundação Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 1998.
- CENTRAL ÚNICA DOS TRABALHADORES (CUT). *Sindicalismo e economia solidária*. Reflexões sobre o projeto da CUT. São Paulo: CUT, 1999.
- _____. O cooperativismo autêntico e a economia solidária. São Paulo: CUT/ADS, 2003.
- CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE COOPERATIVAS DE REFORMA AGRÁRIA NO BRASIL (Concrab). *Sistema cooperativista dos assentados. Caderno de cooperação agrícola n° 5*. São Paulo: Concrab, 1998.
- COURTINE, J-J. Analyse du discours politique. *Langages* 62. Paris: Didier-Larousse, 1981.

- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1971.
- _____. A formação dos conceitos. In: *Arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 62-70.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Campinas: Criar Edições, 2005.
- ORGANIZAÇÃO DAS COOPERATIVAS BRASILEIRAS (OCB). Cooperativismo é Economia Social. Fortalecendo a identidade cooperativa¹.
- PÊCHEUX, M. & FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.) *Por uma análise automática do discurso*. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p.163-252.
- PINHO, Diva Benevides. *Economia e cooperativismo*. São Paulo: Saraiva, 1977.
- _____. O pensamento cooperativo e o cooperativismo brasileiro. Manual de Cooperativismo, v.1. São Paulo: OCB/CNPq, 1982.
- _____. O pensamento cooperativo e o cooperativismo brasileiro. Manual de Cooperativismo, v.2. São Paulo: OCB/CNPq, 1982b.
- SINGER, Paul. Cooperativas são empresas socialistas. In: *Revista Unitrabalho Informa*, n.10. São Paulo: Unitrabalho, 2000. p.11.
- VEIGA, Sandra Mayrink. *Cooperativismo: uma revolução pacífica em ação*. Rio de Janeiro: DP&A: Fase, 2001.

¹ Apostila xerografada para o III Seminário “ Tendências do Cooperativismo Contemporâneo”, realizado em Cuiabá de 6 a 12 de dezembro de 2004.

A Percepção de uma Presença Sacralizada: Análise do *Tríptico dos Sete Sacramentos* de Rogier Van Der Weyden

Sueli Maria Ramos da Silva

Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral

Universidade de São Paulo (USP)

sueliling@yahoo.com.br

Abstract. *Our sanction doing, responsible for the delimitation of totalities, established, in the religious discursive field, one discursive formation subgroup which corresponds to the religious divulgation discursive space of one totality: Catholicism. Though, we have got a teaching and religious instruction doctrinaire corpus created to the adult public.*

Keywords. Religious divulgation, catholicism, *ethos*.

Resumo. Nosso fazer sancionador, responsável pelo recorte e delimitação de totalidades, estabeleceu, dentro do campo discursivo religioso, um subconjunto de formação discursiva, que corresponde ao espaço discursivo de divulgação religiosa de uma totalidade: Catolicismo. Tomamos, portanto, um *corpus* doutrinário, de ensino e instrução religiosa, voltado ao público adulto.

Palavras-Chave. Divulgação religiosa; Catolicismo; *éthos*.

1. Introdução

Este trabalho busca desenvolver a operacionalidade do conceito de semi-simbolismo, aplicando-o ao estudo da pintura iconográfica cristã. Desse modo, estabelecemos como recorte textual a análise do *Tríptico dos Sete Sacramentos* (1445-50) de Rogier Van Der Weyden, extraído da segunda seção da segunda parte do *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica*: Os sete sacramentos da Igreja.

No que diz respeito à fundamentação teórica utilizada para a elaboração de tal proposta, tomaremos como base os principais desenvolvimentos teóricos realizados pela semiótica plástica e a teoria dos sistemas semi-simbólicos obtidos, principalmente, por meio dos trabalhos de Floch (1985). Ao tomarmos por princípio a isomorfia entre os dois planos da linguagem proposta por Hjelmlev (1975), as conclusões que orientam esse trabalho serão determinadas mediante a elaboração de relações semi-simbólicas por meio da homologação entre categorias semânticas e plásticas.

Por fim, para que possamos determinar o modo próprio de presença do enunciado considerado, tomaremos como base a noção de ritmo, analisada na perspectiva da semiótica tensiva. Contrariamente a uma acepção de ritmo puramente estética, vista como um arranjo particular do plano da expressão, com apoio em Greimas e Courtés (1986, p. 386), optamos pela noção de ritmo vista como uma forma significativa, associada tanto ao plano do conteúdo quanto ao plano da expressão.

Entenderemos o ritmo, portanto, como manifestação de uma periodicidade, uma lei de sucessão reconhecida como uma percepção mais ou menos acelerada. A noção de ritmo será posta em dependência do andamento como medida de velocidade, o que corresponde, portanto, às modulações de velocidade na percepção que o sujeito tem do mundo discursivizado.

Desse modo, por meio da realização dessa análise, definiremos o sujeito da percepção inerente ao enunciado considerado, ou seja, o observador que apreende o mundo segundo um ritmo e que, ao imprimir um ritmo a seus discursos, contribui para a fundamentação do *éthos*.

2 A Iconografia Cristã como Percepção Sacralizada: Análise do *Tríptico dos Sete Sacramentos* de Rogier Van Der Weyden



Ilustração 1. WEYDEN, Rogier Van Der. *Tríptico dos sete sacramentos*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia.

Voltemos à unidade recortada: a segunda seção (Os Sete Sacramentos da Igreja) extraída da segunda parte (A celebração do mistério cristão) do Compêndio divulgador, da totalidade discursiva Católica.

Tomamos o texto da lição considerada como um todo organizado de sentido, um enunciado sincrético, pautado pela complementaridade mútua entre o enunciado verbal e o visual. O visual sincretizado ao verbal no Compêndio divulgador é discursivizado como expansão das figuras verbais. Devido ao predomínio do sincretismo por convergência, o icônico em relação de complementaridade metonímica com o verbal viabiliza a leitura linear e facilitada, própria ao tom professoral. Desse modo, ao levar em consideração a homologação semi-simbólica dos elementos referentes ao plano de expressão (PE) e ao plano do conteúdo (PC) do texto, procederemos à descrição do percurso gerativo do sentido, ferramenta teórico-metodológica pela qual desbastaremos o sentido da unidade considerada, com a posterior delimitação do *éthos* inerente ao enunciado.

2.1 O percurso temático da celebração da Liturgia “Sacramental” da Igreja Católica

O *Tríptico dos Sete Sacramentos* de Rogier Van Der Weyden apresenta como tema nuclear a celebração da liturgia “sacramental” da Igreja Católica. Podemos recuperar a categoria semântica fundamental *vida vs. morte* como fundamento da organização mínima do texto. O percurso apresentado no enunciado nos confere a seguinte orientação: vida → não-vida → morte. O *catecismo* define a necessidade dos sacramentos para que o sujeito possa participar da Igreja e se preparar para uma vivência não na Terra, mas no céu.

No que concerne ao Programa Narrativo (PN), “sintagma elementar da sintaxe narrativa”, constituído de “um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado” (BARROS, 2002, p. 31), observamos a transformação principal operacionalizada nesse discurso como a ação de um sujeito sobre outro, para que este último possa manter-se em conjunção com o objeto valor “graça divina”.

Assim, o programa de base que rege o discurso é descrito como se segue:

PN de base: $S_1 \rightarrow S_2 \cap O_v$

S_1 = Jesus/Palavra Revelada; S_2 = Ministro sacramental; O_v = transmitir a “graça divina”.

Desse modo, por meio de uma seqüência de PNs de uso, dados pela administração dos sete sacramentos, têm-se instaurado, no enunciado, programas de doação de competência pela recepção dos dons de Cristo. Os ministros, tidos como os legítimos responsáveis pela administração de cada sacramento, comunicam, por meio dos ritos, dos sinais, das palavras e das ações, os dons do Espírito Santo que levam cada sacramento à sua consumação. Observamos, no enunciado, a exposição da transformação de estados do sujeito cristão, que inicialmente disjuncto do O_v “graça divina”, busca a sua conjunção. Essa conjunção manifesta-se por meio do estabelecimento da comunicação ritualística dos sacramentos.

Partimos das reflexões elaboradas por Floch (1985), concernentes à análise do plano de expressão das semióticas visuais (planas ou bidimensionais), por meio do reconhecimento de formantes figurativos e formantes plásticos.

O *Tríptico dos Sete Sacramentos* apresenta uma Igreja de arquitetura gótica, na qual são celebrados os sacramentos católicos. Os ritos referentes a cada sacramento são figurativizados em conformidade com o enunciado verbal do Compêndio divulgador. Desse modo, a hipótese básica que fazemos a respeito dessa seção é a de que o enunciado verbal do Tríptico dos Sete Sacramentos remete, metonimicamente, à estrutura da parte considerada do Compêndio: os sete sacramentos da Igreja, no que diz respeito à comunicação sacramental ritualística.

Uma primeira segmentação do quadro, determinada a partir da oposição de relações entre elementos visuais, permite reconhecer a divisão do espaço representado. Por essa divisão notamos a articulação de três unidades discretas: uma parte esquerda, uma parte direita e uma parte central.



Esquerda Central Direita

Ilustração 2 WEYDEN, Rogier Van Der. *Triptico dos sete sacramentos*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia.

No centro, ergue-se em primeiro plano: a cruz, que discursiviza o sacrifício de Cristo. Ao pé da cruz estão Maria (símbolo da Igreja), desfalecida e sustentada por João, e as mulheres devotas. Ao fundo um sacerdote celebrante eleva a hóstia após a consagração, a fim de demonstrar que o sacrifício da cruz é novamente atualizado durante a celebração eucarística sob as espécies do pão e do vinho. O sacrifício da missa, determinado como legítimo centro da fé católica, é de fundamental importância para o relacionamento do homem com Deus. Na missa é celebrado de modo sacramental o mistério da vida, morte e ressurreição de Cristo, ato de amor responsável pela transformação, conversão e cura daqueles que o recebem. Cada um dos sete sacramentos acompanhados por um anjo e uma bandeirola são concretizados em torno do grupo central da crucifixão. A importância do grupo central é indicada pela diferença de escala e proporção dos personagens do painel central. O painel central pertence ao mesmo plano que os demais. O padre, ao realizar a celebração eucarística encontra-se no mesmo nível da penitência, com a ressalva de que existe um degrau no altar. Podemos constatar que a cruz está em um nível superior ao cenário, em um degrau. Maria Madalena também aparece ajoelhada em cima de um degrau. A cruz está em um nível superior ao altar. Verificamos, portanto, que a cena da crucifixão de Cristo não faz parte do cenário. Ela foi inserida no painel central para retomar a atualização das espécies eucarísticas do pão e do vinho realizadas durante a celebração eucarística. Os personagens figurativizados possuem uma proporção maior do que os atores do enunciado dos painéis laterais. A importância da ação também é enfatizada pela maior expressividade presente nos rostos dos atores do enunciado.

A ancoragem histórica com a representação da cena da crucifixão e morte de Jesus que, segundo o sistema de valores cristãos, propiciou a salvação da humanidade em relação ao pecado original, constitui por meio de um efeito de iconicidade, um recurso argumentativo que tem por objetivo fazer com que o enunciatário aceite os valores não comuns que o enunciatário católico dispõe-se a partilhar.

A Paixão de Cristo é a fonte de todos os sacramentos da Igreja Católica. Do lado traspassado de Cristo brotam sangue e água: símbolos dos sacramentos da Igreja. .

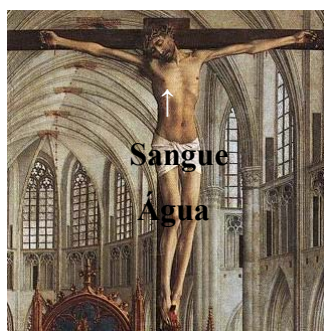


Ilustração 3. WEYDEN, Rogier Van Der. *Triptico dos sete sacramentos*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia. (Detalhe do painel central).

A água é o símbolo do Batismo e o sangue se encontra na Eucaristia, o maior dos sacramentos católicos, tido como o próprio sacrifício do Corpo e do Sangue de Cristo. A motivação dos sacramentos é determinada por todo o processo da Paixão de Cristo.

Os mistérios da vida de Cristo são os fundamentos daquilo que agora, por meio dos ministros da Igreja, Cristo dispensa nos sacramentos, pois “aquilo que era visível em nosso Salvador passou para seus mistérios” .

No retábulo da esquerda, o autor do quadro representa os sacramentos do Batismo, da Crisma e da Penitência, por meio dos ritos próprios a cada sacramento. O sacramento do Batismo é determinado pela isotopia figurativa da imersão na água por meio da celebração de seu rito essencial, que “consiste em imergir na água o candidato ou em derramar água sobre sua cabeça, enquanto é invocado o Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo” (BENTO XVI, 2005, p. 90). O sacramento da Crisma é ministrado por meio da figurativização do rito essencial da Confirmação que “é a unção com o sagrado crisma (óleo misturado com bálsamo, consagrado pelo bispo), que se faz com a imposição da mão por parte do ministro que pronuncia as palavras sacramentais próprias do rito” (BENTO XVI, 2005, p. 92). O sacramento da Penitência aparece figurativizado pela confissão, “que consiste na acusação dos pecados feita perante o sacerdote” (BENTO XVI, 2005, p. 99).

Na prancha direita estão representados os sacramentos da Ordem, do Matrimônio e da Unção dos enfermos. O sacramento da Ordem é figurativizado pela “imposição das mãos sobre a cabeça do ordenado por parte do Bispo, que pronuncia a solene oração consagradora” (BENTO XVI, 2005, p. 105). O sacramento do Matrimônio é figurativizado pela celebração da aliança matrimonial entre um homem e uma mulher, efetuada na presença do sacerdote e de outras testemunhas. O sacramento da Unção dos Enfermos é figurativizado pela celebração sacramental efetuada por meio da unção com óleo sobre as fronteiras e sobre as mãos do doente em perigo de morte, acompanhada pela realização da oração do sacerdote, que confere a graça necessária para a passagem à Casa do Pai. Figurativiza-se também a presença da esposa do homem que recebe a extrema-unção, disposta ao lado da cama, com uma vela para ser inserida na mão do doente em seu leito de morte. A vela acesa possui o simbolismo de substituir

diante de Deus a pessoa que a acende: Ela se consome, como se fosse um sacrifício oferecido a Deus. Uma vela acesa a Deus simboliza, portanto, a adoração e a entrega total de quem a acende ao Deus Todo Poderoso, Senhor e Criador de todos os seres.

Vejamos a seguir como as categorias do plano de expressão de que se compõe o *Triptico dos Sete Sacramentos* podem ser delimitadas por meio da análise de seus componentes: eidético, cromático e topológico, de tal modo que possamos determinar como os contrastes formados no plano de expressão respaldam a figurativização.

No plano de expressão do enunciado há pertinência do traço e da disposição das imagens. No que concerne ao traço, observamos que o quadro considerado se desenvolve por meio da utilização do estilo linear. O sentido, beleza e percepção dos objetos nos são dados por meio de linhas, formas e contornos bem definidos. Por se tratar de uma pintura, pautada pela criação de superfícies por meio da utilização de pigmentos com preenchimento de toda a extensão da tela, verificamos a existência de linhas percebidas e sentidas como limites da superfície. Os olhos são conduzidos dentro dos limites da forma e as imagens são induzidas à percepção tátil. Verificamos também, a presença de linhas claras e delimitadoras, nas quais são discernidas nitidamente uma forma da outra, de tal modo que se tenha uma nítida separação entre fundo e figuras. O plano da expressão de que se constitui o tríptico, ao ser limitado pelos contornos da moldura, dirige o olhar do observador. Ao manifestar o formato de um “T” invertido, o tríptico mostra as ações sacramentais dispostas em uma basílica com três naves. Nestas três naves estão representados o aspecto material sólido e estático dos gestos e ações sacramentais.

No que diz respeito à disposição das imagens, notamos relações lineares entre estas (as imagens) e a superposição lado a lado dos elementos plásticos em seqüências lineares. A disposição da imagem, que regula a colocação do sacramento eucarístico principal em relação aos demais sacramentos, pode ser descrita por meio da categoria *intercalado vs. intercalante*.

Com a celebração dos sete sacramentos no interior de uma Igreja, temos uma oposição entre sua estrutura e as ações sacramentais, de tal modo que obtemos dois modos de composição distintos.

Quanto à forma, que pode ser descrita mediante a categoria eidética *homogêneo vs. heterogêneo*, podemos opor a estrutura arquitetural gótica às ações sacramentais. A homogeneidade da estrutura arquitetural é definida pela regularidade de linhas verticais e as ações sacramentais são associadas à forma *heterogeneidade* em relação às poses e contornos distintos das celebrações sacramentais. Quanto à disposição das figuras, verificamos os planos para as ações sacramentais e a profundidade para a estrutura arquitetural. A apreensão da totalidade da imagem das ações sacramentais dá-se mediante a categoria *multiplicidade*, por oposição à *unidade* do plano de fundo. Quanto ao cromatismo, opõem-se categorias plásticas cromáticas *monocromático vs. colorido*, no que concerne, respectivamente, à oposição entre o plano de fundo da Igreja e as ações sacramentais. No que diz respeito à categoria plástica topológica, temos a articulação entre *horizontal* (ações sacramentais) e *vertical* (plano de fundo da Igreja).

A fim de que possamos proceder ao estabelecimento de relações semi-simbólicas, convém que examinemos essas relações a partir do contraste que dá forma às ações sacramentais inseridas no cenário considerado.

Consideramos inicialmente as categorias topológicas, tidas como categorias próprias do plano da expressão, responsáveis pela posição, orientação das formas e movimentos no espaço. A disposição da celebração dos sete sacramentos no enunciado permite o estabelecimento da categoria topológica *esquerda vs. direita*. Se, no plano do conteúdo, a oposição semântica fundamental é representada por meio da categoria semântica *vida vs. morte* e se a temática sacramental católica abrange todas as fases da vida de fé do cristão, podemos estabelecer a seguinte relação semi-simbólica: PE (esquerda vs. direita) /PC (vida vs.morte).

A superfície total do tríptico organiza-se em duas faixas intercalantes em paralelismo vertical (painéis direito e esquerdo) e uma faixa intercalada (painel central). A configuração topológica do quadro, por meio da seqüência de representação da temática da liturgia sacramental, que se inicia no Batismo (painel esquerdo) e termina com a Extrema-Unção (painel direito), configura o percurso vida → não-vida → morte. O painel central, mediante a celebração da liturgia eucarística, representa o termo complexo vida e morte, por ser a própria celebração eucarística fonte e ápice de toda a vida cristã.

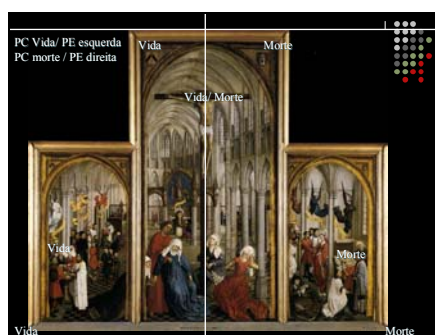


Ilustração 4. Configuração topológica do quadro: percurso vida → não-vida → morte.

No que se refere à observação das categorias topológicas dadas no painel central, notamos a presença da categoria topológica *central vs. marginal*. O sacrifício de Cristo aparece no alto do painel central. A difusão dos dons, enquanto graças instituídas por Cristo em cada sacramento, pode ser representada por linhas que cortam diagonalmente o quadro do alto às posições periféricas e centrais.

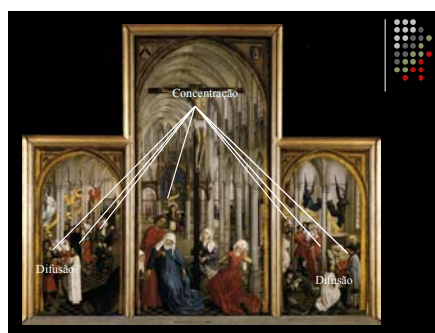


Ilustração 5. Difusão dos dons: categoria topológica: central vs. marginal.

Os ministros responsáveis e os fiéis que recebem os sacramentos estão dispostos no eixo inferior da ilustração, em posição de aceitação e recepção dos valores católicos propostos. Figurativizados pela passividade, eles são modalizados pelo saber, crer e poder estar em conjunção com os valores propostos.

A determinação de uma categoria topológica própria ao plano de expressão, para sua colocação em discurso, permite o estabelecimento de uma zona central e superior de conjunção das linhas (difusão do dom), ao que se opõe uma zona periférica e inferior, na qual figuram sujeitos pautados pela falta patêmica. Desse modo, estabelecemos o seguinte semi-simbolismo: PE *superior*/ PC *espiritual* e PE *inferior*/ PC *material*. Os anjos com as bandeirolas, ao acompanhar a celebração de cada sacramento e ao serem dispostos num plano superior a estes, também configuram a categoria topológica: PE *superior*/ PC *espiritual* e PE *inferior*/ PC *material*.



Ilustração 6. Categoria topológica: PE *superior*/ PC *espiritual* e PE *inferior*/ PC *material*.

As categorias cromáticas, ao expressar possibilidades de combinações de cores, dadas por meio de oposições cromáticas estabelecidas no espaço da tela, propiciam a instalação de movimento e ritmo da cor dentro do espaço do enunciado plástico considerado.

Desse modo, observemos o cromatismo, de maneira especial, nas cores dos anjos e de suas bandeirolas. A coloração vai escurecendo à medida que se tem a seqüência da celebração sacramental considerada, tendo como limites: o branco para o Batismo e o preto para o sacramento da Extrema-Unção. Ao tomarmos o sentido do percurso *vida vs. morte*, determinado no plano do conteúdo, podemos estabelecer a seguinte relação semi-simbólica: PC *vida*/ PE *cores quentes vs. PC morte*/ PE *cores frias*. Ao que também podemos homologar as categorias PE *claro*/ PC *vida* e PE *escuro*/ PC *morte*.

O cromatismo também permite depreender alguns movimentos simbólicos em conformidade com o sistema católico de valores. Maria, símbolo da Igreja, está revestida com uma túnica azul escura, enquanto João está revestido de uma túnica vermelha.

Observamos outro simbolismo na celebração da união matrimonial entre os esposos. A cor vermelha é a cor nupcial mais utilizada na era medieval, pois simboliza “sangue novo” para a perpetuação da família, naquele contexto.

3. A Percepção de uma presença sacralizada

Consideremos, agora, a noção de ritmo. Tomaremos essa noção em uma perspectiva tensiva, tendo como base os estabelecimentos de Zilberberg (1992). Com estes pressupostos, procederemos à análise dos fúntivos do andamento que perpassam o discurso iconográfico considerado.

O Tríptico dos Sete Sacramentos demonstra a figurativização dos ritos e sinais sensíveis da celebração dos sacramentos. Ao expor a doutrina sacramental católica, ele prescreve uma série de comportamentos regrados e recorrentes, que devem ser realizados pelo sujeito para que ele possa manter-se em conjunção com o objeto-valor “graça divina”. O tríptico se constitui por meio da modalidade do dever-ser, dever-agir de acordo com o modo de vida, cuja receita é dada pela enunciação pressuposta ao enunciado. Dessa forma, este enunciado, tanto no que concerne à substância plástica, quanto à substância verbal dos atores do enunciado, pode ser associado à estética clássica/ linear. O observador encontra-se pautado pela apreensão do processo e por uma percepção orientada pelo pólo do sagrado.

O Tríptico condiz com a liturgia cerimonial da Igreja católica, caracterizada pela desaceleração e andamento lento, visando à parada da parada e à ritualização de gestos que chamam a atenção para si mesmos (Ex: a administração dos sacramentos). Os contornos bem definidos e a simetria das formas, dos volumes e das cores configuram uma direção de apreensão definida e dominada também pela parada da parada, consolidando, assim, o tom do discurso católico considerado.

Voltemos nossos olhares novamente para o Compêndio do qual retiro o quadro que analisamos. Tal catecismo instaura em suas ilustrações, as figuras de acordo com a perspectiva enunciativa. Os rostos sempre estão dispostos de perfil, associados à duração dos gestos cerimoniais. Temos, portanto, um esquema de visão imóvel e contemplativo dos gestos e atitudes concernentes à ritualística católica, ou seja, um ponto de vista estático que representa a gravidade dos gestos religiosos, pautados pela lentidão e duração e próprios à estética clássica. No tríptico, observamos um esquema de visão imóvel e contemplativo do sujeito modalizado pelas paixões do mistério sacrificial de Cristo, o que caracteriza um regime de expansão pautado pelo andamento lento e desaceleração. A expansão e o aumento de perspectiva dos atores do enunciado no painel central ocasionam uma desaceleração. Essas relações são ainda mais explícitas ao observarmos a celebração sacramental católica, de que se compõe o referido enunciado. Na celebração sacramental podemos observar um esquema de visão imóvel e contemplativo dos gestos e atitudes concernentes à ritualística católica.

De modo geral, o Compêndio compõe-se de uma iconografia que ao ser constituída enquanto representativa do sagrado deve evocar a plenitude do ser. Isso configura um esquema de visão imóvel e contemplativo do sujeito caracterizado por uma percepção sacralizada, uma percepção orientada pelo pólo do sagrado.

4. Considerações finais

Para encerrar essa seção, vamos resumir as etapas de nossa análise, a fim de definirmos o estilo e o *étos* do ator da enunciação do Compêndio: a) depreendemos as relações entre o plano de expressão e o plano de conteúdo dadas no enunciado; b)

estabelecemos inicialmente a análise do plano do conteúdo do referido enunciado; c) em seguida buscamos descrever as categorias do plano de expressão com a observação da relação de homologação entre elas; d) identificamos as relações semi-simbólicas; e) tomamos então o ritmo em uma perspectiva tensiva: um ritmo depreensível das relações semi-simbólicas.

Tendo efetuado essa análise, podemos definir o estilo, o *éthos* do ator da enunciação do Compêndio. O Compêndio, ao se caracterizar pela presença de um estilo caracterizado pela brevidade, clareza, constantes referências à língua latina e pelo efeito de sacralidade consumado pelas imagens iconográficas, apresenta um *éthos* professoral, um *éthos* marcado pela serenidade, um *éthos* de tom de voz altivo e apegado aos valores da tradição. E com isso, podemos ressaltar o efeito de um didatismo peculiar que toma o Tríptico como enunciado visual.

5. Referências Bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Procedimientos del plano de la expresión y construcción de los sentidos. In **Semiótica de lo visual. Tópicos del Seminario**, Puebla, n. 13, n.1, p. 137-157, 2005.
- _____. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BENTO XVI. *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica*. São Paulo: Loyola, 2005.
- CORTINA, Arnaldo. Relação entre o verbal e o visual: leitura de uma gravura de Dürer, feita por Saramago. **Significação**, São Paulo, n. 19, p.182-197, 2003.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2004.
- DISCINI, Norma. Identidade e Modo de Presença. In: II Congresso Internacional-Brasil, Identidade e alteridade. *Anais*. N.2. vol.1. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos Semióticos, 2005. 1 CD-ROM .
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une Sémiotique Plastique*. Paris: Editions Hadès-Benjamins, 1985.
- _____. Semiótica plástica e linguagem publicitária. *Significação*. Araraquara, 6, 1987.p. 29-50.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TEIXEIRA, Lúcia. Copo, gaveta, memória e sentido: análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura dos jornais cariocas. In: CANIZAL, E. & CAETANO, K. *O olhar a deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. **Gragoatá - Revista do Instituto de Letras da UFF**, Niterói, v. 16, p. 209-227, 2004.
- _____. Para uma leitura de textos visuais. cópia xerografada.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ZILBERBERG, Claude. *Présence de Wölfflin*. Nouveaux Actes Sémiotiques 23-24. Pulim, Université de Limoges, 1992.

Construção do espaço e estados d'alma em *Um Copo de Cólera*

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento¹, Vera Lucia Rodella Abriata¹

¹ Programa de Mestrado em Linguística - Universidade de Franca (UNIFRAN) Av. Dr.Armando Salles de Oliveira, 201- CEP 14404-600 - Parque Universitário - Franca. edna.fernandes@uol.com.br, vl-abriata@uol.com.br

Abstract. *A. J. Greimas's outlook on French semiotics has guided us in the analysis of "Um copo de cólera", by Raduan Nassar, with the purpose of demonstrating that space plays a crucial role in the novella in that it directly affects the moods of the two main actors, a young female journalist and a middle-aged man. Depending on the spaces, pragmatic, cognitive and passionate subjects surface within these actors which are modalized respectively by action, knowledge or feeling. The coexistence of different subjects that at times act, at times are driven by reason and, at other times, allow themselves to be conducted by their bodies, creates moments of relaxation in the narrative - when love prevails - and moments of tension, in which rage explodes.*

Keywords. *space; passionate subject; rage.*

Resumo. *Concepções da semiótica francesa de A. J. Greimas norteiam a análise que fazemos da obra "Um copo de cólera", de Raduan Nassar, com o objetivo de demonstrar que o espaço ocupa um lugar privilegiado na novela na medida em que está diretamente relacionado aos estados de alma dos dois atores principais, uma jovem jornalista e um homem de meia idade. A depender dos espaços, nesses atores afloram sujeitos pragmáticos, cognitivos ou passionais, modalizados respectivamente pelo fazer, pelo saber ou pelo sentir. A coexistência de sujeitos de diferentes ordens que ora agem, ora são conduzidos pela razão, ora se deixam levar pelo corpo, instala na narrativa momentos de relaxamento, onde o amor predomina, e de tensão em que a cólera explode.*

Palavras-chave. *espaço; sujeito passional; cólera.*

A novela *Um Copo de Cólera* (1992) de Raduan Nassar é objeto de nossa análise, tendo por referencial teórico a semiótica francesa. Buscamos descrever os efeitos de sentido que se criam no texto a partir da relação entre a projeção espacial e os estados de alma dos sujeitos que se manifestam na narrativa. Nesse aspecto, referendamo-nos em estudos sobre espaço, empreendidos por Greimas e Courtés no *Dicionário de Semiótica* (s/d) e nas reflexões de Greimas sobre a paixão da cólera no texto *Du sens II* (1983), reelaboradas pelos semioticistas Jacques Fontanille, Elisabeth Rallo Ditche, Patrícia Lombardo no *Dictionnaire des passions littéraires* (2005).

De acordo com Greimas e Courtés (s.d., p. 464) sabe-se que um programa narrativo se define como uma transformação situada entre dois estados narrativos estáveis. Os semioticistas definem como espaço tópico o lugar onde se manifesta sintaxicamente essa transformação e como espaço heterotópico os lugares que o englobam, precedendo-o ou seguindo-o. Uma subarticulação do espaço tópico distingue, por outro lado, um

espaço paratópico (lugar reservado à aquisição das competências, tanto pragmática quanto cognitiva) e um espaço utópico (lugar onde se efetuam as performances): ao aqui (espaço tópico) e lá (espaço paratópico) opõe-se, portanto, o alhures (espaço heterotópico).

O espaço ocupa um lugar privilegiado na novela nassariana, estando intimamente relacionado aos estados afetivos dos dois atores centrais do texto, uma jovem jornalista e um homem de meia idade. Nota-se que dependendo do espaço em que tais atores se projetam, eles se constituem sujeitos pragmáticos, cognitivos ou passionais, modalizados respectivamente pelo fazer, pelo saber ou pelo sentir. A coexistência de sujeitos de diferentes ordens que ora agem, ora são conduzidos pela razão, ora se deixam levar pelo corpo, instala, na narrativa, momentos de relaxamento, onde a paixão ou o afeto predominam, e de tensão, em que a cólera explode.

A configuração do dispositivo passional da cólera foi primeiramente objeto de estudo de Greimas no livro *Du sens II* (1983). Fontanille *et alli* (2005, p.74) no *Dictionnaire des passions littéraires*, ampliam as fases da paixão da cólera, prevendo variantes antecedentes e subseqüentes da seqüência canônica, como podemos ver no esquema a seguir¹:

rivalidade exigência

confiança → espera → frustração → descontentamento → agressividade → explosão

impaciência aflição ressentimento ódio

agitação desespero despeito vingança

inquiétude revolta

A novela *Um copo de cólera* de apenas 85 páginas estrutura-se em sete capítulos, iniciando-se e finalizando-se por capítulos homônimos, denominados “A chegada”, o que revela sua estrutura marcada pela circularidade. A diferença é que no primeiro capítulo o narrador é o homem de meia idade, que também relata os fatos dos cinco capítulos posteriores, enquanto a jovem jornalista, sua amante, detém o ponto de vista narrativo no último. Os seis primeiros capítulos são curtos, cerca de duas ou três páginas, apenas o penúltimo, de nome “O esporro”, atinge cerca de 50.

Na situação inicial da narrativa, no capítulo “A chegada”, a debreagem enunciativa aproxima-nos dos atores, situados na casa do homem de meia idade. Ele é quem chega e encontra a amante a sua espera no jardim. Dirigem-se para o interior da casa, ele abre as cortinas do terraço e do alto observam o sol que se põe. Assim, há uma passagem da exterioridade para a interioridade, mas em termos de afetividade, nota-se um clima tenso entre eles, já que o homem não possibilita a proximidade e a comunicação com a mulher. A passagem do espaço aberto para o espaço fechado da casa, espaço heterotópico, parece aludir então ao estado de insulamento do ator amante em seu universo particular:

ela veio me abrir o portão para que eu entrasse com o carro, e logo que saí da garagem, subimos pro terraço e assim que entramos nele abri as cortinas do centro e

nos sentamos nas cadeiras de vime, ficando com nossos olhos voltados pro alto do lado oposto, lá onde o sol ia se pondo, e estávamos os dois em silêncio quando ela me perguntou “que que você tem?”, mas eu, muito disperso, continuei distante e quieto, o pensamento solto na vermelhidão lá do poente. (Nassar, 1992, p. 9-10)

Como o amante detém o ponto de vista narrativo, observamos que ele, sabendo que ela o observa, simula distanciamento e indiferença em relação a sua presença, passando a agir de forma a despertar-lhe a impaciência e o desejo quando se dirige à cozinha de onde tira um tomate da geladeira:

foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam de minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo, acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse. (Nassar, 1992, p. 10)

Nota-se que a relação entre eles se dá, por conseguinte, ao nível da atração física. É o que se reitera no capítulo seguinte, “Na cama”, em que a prática sexual entre o casal se faz totalmente aberta e permissiva e no qual o sujeito revela orgulho por ter outorgado a competência - /fazer-saber/ - à amante, a respeito da consciência do ato sexual que exerciam como uma espécie de jogo erótico:

Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo [...] e repassei na minha cabeça esse outro lance trivial de nosso jogo, preâmbulo contudo de insuspeitadas tramas posteriores e tão necessário como fazer avançar de começo um simples peão sobre o tabuleiro. (Nassar, 1992, p.12-14)

Convém destacar, ainda nesse excerto, a manifestação da isotopia da atividade sexual, exercida como jogo, por meio das figuras “jogo” “tramas” “peão”, “tabuleiro” a que o narrador alude.

O terceiro capítulo “O levantar” revela o momento em que os amantes acordam. Vale destacar aí as figuras que o narrador utiliza para se referir ao abraço com que a mulher o enlaça: “ela se enroscou em mim feito uma **trepadeira**, suas **garras se fechando** onde podiam”, “e se enroscou de novo em mim, passando desenvolta a **corda dos braços** pelo meu pescoço, mas eu acabei dividindo com ela a **prisão** a que estava sujeito”, as quais remetem à isotopia figurativa do amor como aprisionamento. (grifos nossos)

Nesse sentido, observa-se que, insidiosamente, afloram em seu discurso, marcas da paixão medo, medo do envolvimento afetivo, a que ele parece se entregar no capítulo seguinte, “O banho”, em que há intimidade maior entre os amantes, e ele se permite um

momento de relaxamento, como se nota nas figuras “e eu aí todo quieto e **largado a seus cuidados**”, “e era extremamente **bom ela se ocupando do meu corpo**”, “eu só sei que **me entregava inteiramente em suas mãos pra** que fosse completo **o uso** que ela fizesse **do meu corpo**”. (grifos nossos)

Uma aparente calma parece se estabelecer, portanto, entre o casal, nos primeiros capítulos da obra. Eles se encontram no interior da casa, espaço heterotópico fechado, dominado, regrado, conhecido do sujeito, mas onde, na verdade, predomina a tensão, apesar de alguns instantes de relaxamento, pois a relação entre eles é marcada pelo medo, medo do amante em relação à entrega amorosa.

É esse medo, por conseguinte, que vai fazer aflorar a paixão da cólera no capítulo “O esporro“, que se segue ao capítulo “O café da manhã”. Isso acontece quando o sujeito, após tomar o café da manhã, sentado no terraço, observa o jardim e vê um rombo em sua cerca viva, causado pelas saúvas. Enfurecido com o estrago, sai em desabalada carreira para destruí-las. Há, pois, uma passagem do espaço heterotópico do interior da casa para o espaço aberto, tópico do jardim. Ali ele embebe formicida nas formigas, proferindo xingamentos como “formigas filhas da puta” que repete gritando a alto e bom som. Quando se volta, encontra a amante, que o seguiu, conversando com a caseira. Nesse momento, o enunciador possibilita-nos acompanhar o monólogo interior do sujeito em que a raiva das saúvas começa a se projetar na forma como ele encara a presença ali das duas mulheres que se espantaram com o seu rompante agressivo.

Em seu monólogo tacha a namorada de “femeazinha emancipada”, recriminando-a interiormente por “forjar na caseira uma platéia”, permitindo-se tagarelar “democraticamente com gente do povo”, quando normalmente, segundo seu relato, ela não se dignava a dirigir a palavra aos empregados.

Porém, é no momento em que ela faz um comentário acerca de seu rompante irado, dizendo “não é pra tanto mocinho que usa a razão” que eclode a explosão da cólera, pois ele interpreta a reprimenda como alusão irônica a sua prática sexual, como se observa no trecho a seguir:

era fácil de ver a reprimenda múltipla que trazia fosse pela minha extremada dedicação a bichos e plantas, mas a reprimenda, porventura mais queixosa, por eu não atuar na cama com igual temperatura (quero dizer, com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas). (Nassar, 1992, p. 34-35)

Nesse aspecto, é importante citar a afirmação de Fontanille *et alli* (2005, p.61), relativa à manifestação da cólera no texto literário. Segundo os semioticistas, ela irrompe sempre como consequência e sob o domínio de uma outra paixão. No caso da novela nassariana, o estado de tensão do sujeito, manifestado principalmente pela forma defensiva como ele reage às atitudes da amante, é o estopim que ocasiona a irrupção da cólera e associa-se à paixão do medo. Medo do sujeito em relação à entrega amorosa que, de acordo, com seus valores patriarcais, poderia significar a auto-anulação do eu, a sua rendição ao outro. Esse outro passa, portanto, a ser visto como inimigo que ele deve submeter ao seu jugo. Surge, então, o papel do anti-sujeito, “primeiro critério distintivo para a identificação do comportamento colérico”. (Fontanille *et alli*, 2005, p. 64)

Para os semioticistas (Fontanille et *alli*, 2005, p. 64), esse anti-sujeito pode ser preliminarmente identificado, inventado ou projetado pela própria cólera. O efetivo da estrutura actancial da cólera é constituído, pois, de três papéis: um sujeito, um objeto esperado ou desejado e um outro sujeito.

No texto nassariano, as fases de confiança e espera ficam pressupostas, pois na situação inicial da narrativa, o sujeito já se encontra em posição de defensiva em relação à amante, frustrado porque ela não se enquadra, enquanto objeto de desejo, nos moldes de sua expectativa machista e patriarcal. Sabe-se que a cada manifestação da cólera, “o fracasso e a decepção são vividos e semiotizados como uma ruptura de confiança, como a frustração de uma expectativa implícita.” (Fontanille et *alli*, 2005, p. 63)

Tendo em vista o sujeito “amante” da novela nassariana, o anti-sujeito inicialmente parece se figurativizar pelo formigueiro de saúvas, posteriormente, pelos caseiros, nos quais ele também desconta sua agressividade, que se intensifica quando ele se defronta com a figura da amante com quem passa a travar uma verdadeira batalha verbal:

e eu estava co’as formigas me subindo pela garganta, sem falar que eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance [...] eu haveria de dar um espetáculo sem platéia, daí que fui intimando duramente a dona Mariana a quem tornei [...] a perguntar “onde está o seu Antônio?”, forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara [...] não que eu fosse exigir de seu marido o resgate daquele rombo, não que ele pudesse responder pela sanha das formigas, mas - atrelado à cólera - eu cavalo só precisava naquele instante dum tiro de partida. (Nassar, 1992, p.36)

É importante destacar que essa agressividade é, na verdade, fruto do descontentamento do indivíduo consigo mesmo. De acordo com o esquema canônico, na fase do descontentamento, há a confrontação entre “o estado de espera e o estado realizado” (Fontanille et *alli*, 2005, p. 65), instalando-se a tensão entre o sujeito do querer (o si projetado) e o sujeito do saber (o eu atual). Isso se torna perceptível no excerto seguinte:

e ela nem tinha tanto a ver com tudo isso (concordo que é confuso, mas era assim), eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c’o imbróglio, co’as cólicas, co’as contorções terríveis duma virulenta congestão, co’as coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram [...] e alguém tinha de pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera”. (Nassar, 1992, p. 43-44)

O sujeito revela-se, pois, consciente de que sua explosão não era algo relacionado ao outro fora de si, exterior ao indivíduo, da ordem do exteroceptivo. Não eram as coisas do mundo que o deixavam colérico, mas ele era colérico interoceptivamente.

Desse modo, vale enfatizar, a atitude defensiva do sujeito deriva de seu inconformismo com a altivez, com o ar superior da amante, com a qual ele parece competir, como se observa no excerto que destacamos:

ela procurava me confundir, mas mesmo assim eu fui em frente “que tanto você insiste em me ensinar, hem jornalista de merda? Que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que você aprendeu da vida foi comigo, comigo” e eu batia no peito e já subia no grito, mas um “ó honorável mestre” ela disse [...] e ouvindo o que ela disse eu tremi, não propriamente pela ironia [...] era antes pela obsessiva teima em me castrar, me chamando de mestre.(Nassar, 1992, p. 44-45)

A tensão e o antagonismo que se estabelece entre os dois atores vai-se intensificando num crescendo, até chegar o momento em que ele a agride fisicamente:

eu só sei que aí a coisa foi suspensa, o circo pegou fogo (no chão do picadeiro tinha uma máscara), [...] e eu me queimando disse ‘puta’ que foi uma explosão na boca e minha mão voando outra explosão na cara dela, e não era a bofetada generosa parte de um ritual, eu agora combinava intencionalmente a palma com as armas repressivas do seu arsenal (seria sim no esporro e na porrada!), por isso tornei a dizer “puta” e tornei a voar a mão, e vi sua pele cor de rosa manchar-se de vermelho, e de repente o rosto todo ser tomado por um formigueiro. (Nassar, 1992, p. 69-70)

É interessante observar a redundância da figura “explosão” no trecho citado. Para Fontanille et alii (2005, p. 65), a explosão, última etapa da seqüência da cólera, “deixa o sujeito face a face consigo mesmo e resolve brutalmente as tensões acumuladas, sem nenhuma consideração pelos objetos perdidos, os anti-sujeitos incriminados ou os danos causados”.

Apesar da violência direcionada ao objeto/anti-sujeito “amante”, o sujeito ainda consegue mantê-la sob seu jugo, simulando uma pretensa reconciliação. Assim, por meio de um jogo erótico, revela ter consciência do fascínio que exerce sobre ela:

“não ia desperdiçar aquela chance de me exercitar nas finas artes de feiticeiro, por isso a coisa foi assim [...] meu rosto começou a transmutar-se, primeiro a casca dos meus olhos, logo depois a massa obscena da boca, num instante eu era o canalha da cama, e eu li na chama de seus olhos ‘sim, você é o canalha que eu amo”, e sempre atento aos sinais de sua carne, eu passei então a usar a língua, muda e coleante, capaz sozinha das posturas mais inconcebíveis, e não demorou ela mexeu os lábios dum jeito mole e disse um ‘sacana’ bem dubio, era preciso conhecer de perto sua boca pra saber o que ela tinha dito, e era preciso conhecer essa femeazinha de várias telhas pra saber que sugestão, eu fiz de conta que tinha esquecido tudo e que o mundo só tinha aquele apertado metro de diâmetro, continuei o canalha da cama. (Nassar, 1992, p.71)

Contudo, depois de subjugar-lhe, ele faz questão de mostrar-lhe que tudo fora simulação. Surpresa e humilhada, a amante vai embora, agredindo-o verbalmente: “ ‘você não é gente’ ela disse saindo de seu torpor, [...] ‘você é um monstro’ ” (Nassar, 1992, p. 77). Nesse momento espantamo-nos, como o próprio narrador, em relação a seu estado passional:

em vez de me entregar às estripulias do regozijo, fiquei um tempo ali parado, olhando o chão como um enforcado, o corpo enroscado nas tramas da trapaça, estraçalhado nas vísceras pela ação do ácido, um ator em carne viva, em absoluta solidão [...] e foi de repente que caí pensando nela. (Nassar, 1992, p. 78)

É, pois, no espaço paratópico e aberto do jardim que o sujeito adquire a competência de ordem cognitiva. A queda, o reconhecimento da “trapaça”, indiciam, portanto, a consciência do sujeito - /saber-ser/ - acerca de sua incompletude sem o objeto de desejo. E seus pensamentos a imaginam em sua casa revivendo os tempos da união entre eles, imaginam-na ruminando a “página mais intensa de seu livro de sabedoria”. E o que ele considera a sabedoria da amante ele manifesta logo a seguir: “um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem [...] era esse o movimento espontâneo da natureza”. (Nassar, 1992, p. 79)

Evidencia-se aqui o nó que atemorizava o sujeito. O medo da comunhão com o outro, figurativizado pela assunção da relação afetiva. Logo, a explosão da cólera é o objeto modal que lhe possibilita adquirir a competência para entender o ponto de vista feminino, o que se confirma pela rememoração da fala da amante, observável na seqüência de seu relato: “o amor é a única razão da vida”. (Nassar, 2004, p. 80)

Devemos ressaltar ainda que é no espaço paratópico do jardim que o sujeito, em estado colérico, explode em agressividade contra o outro. A cólera e a agressão dão-lhe, por outro lado, a competência para perceber, enquanto sujeito cognitivo, o seu papel de “ator” que trapaceara contra o outro, o que lhe fez enxergar a sua própria imaturidade.

Por outro lado, é no espaço utópico do pátio, em um processo catártico, que o sujeito deixa-se dominar por um choro convulsivo, até ser ajudado pelos caseiros: “os dois tentando me erguer do chão como se erguessem um menino” (Nassar, 1992, p. 82). As figuras do “choro” e do “menino” indiciam aqui o reconhecimento que o sujeito faz – performance cognitiva – de sua imaturidade afetiva.

Desse modo, termina o capítulo “O esporro”, a que se sucede o último capítulo “A chegada”, fechando a narrativa, com a irrupção do ponto de vista feminino. Logo, no desenlace da novela, com a volta da jornalista à casa do amante, podemos apreender o conflito aparentemente insolúvel que se estabelecia entre o casal. Nos trechos que citamos a seguir, evidencia-se que o antagonismo entre eles era costumeiro e que era ela sempre quem cedia, submetendo-se ao desejo masculino:

notei também que a porta do terraço se encontrava escancarada, o que poderia parecer mais um sinal redundante, quase ostensivo de que ele estava a minha espera,

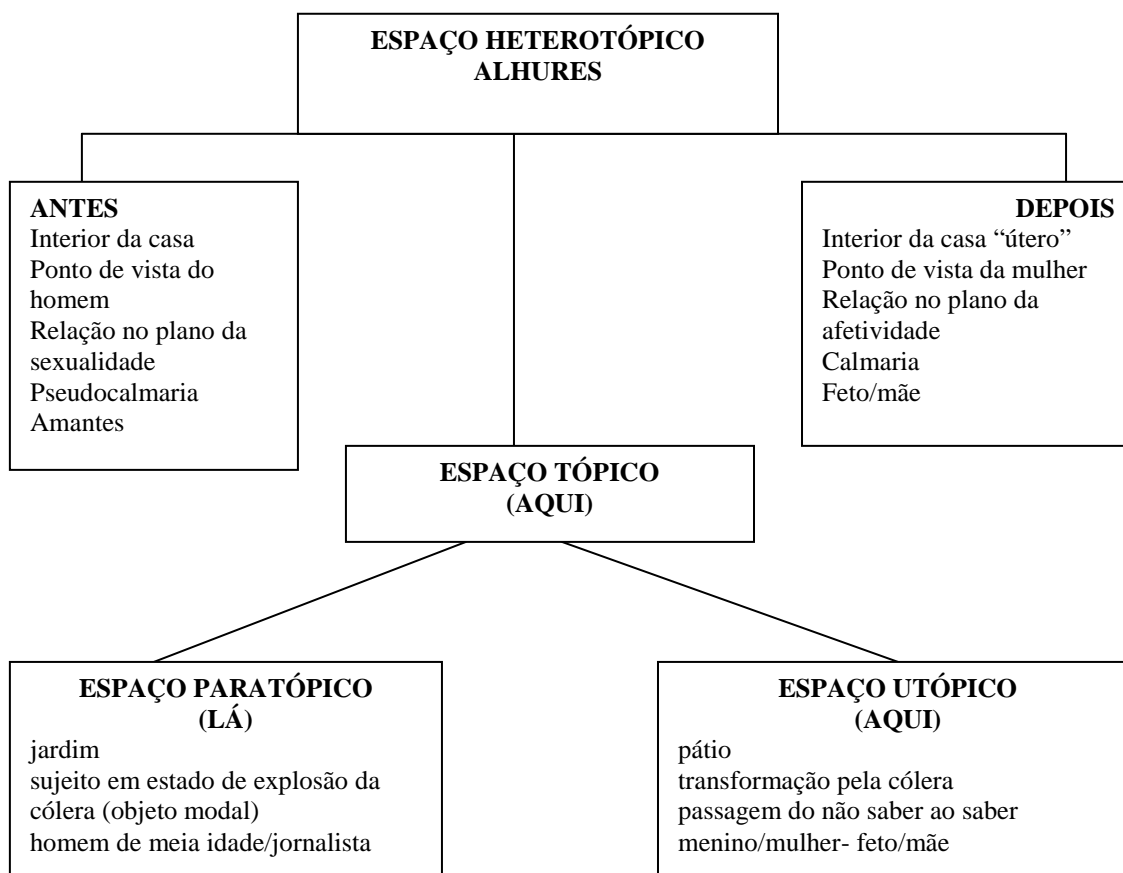
embora o expediente servisse antes para me lembrar que eu, mesmo atrasada, sempre viria, incapaz de dispensar as recompensas da visita. (Nassar, 1992, p. 84)

E a jornalista penetra no espaço interno e fechado da casa, onde o sujeito a espera; encontra um bilhete que ele deixou sobre a mesa, no qual declara apenas que está no quarto. Ali ela o encontra e assim se fecha a narrativa com a descrição do sujeito, a partir do olhar feminino:

deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria a seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto. (Nassar, 1992, p. 85)

Convém destacar que é no espaço heterotópico, interno da casa, no interior do quarto, espaço fechado, metáfora da capela útero, que a mulher se abre para recebê-lo de volta, e ele não é mais o sujeito no papel de amante da situação inicial, que ostentava ter a mulher sob seu jugo, mas o enorme “feto” que ela, no papel temático de mãe, está apta a receber de volta, com ternura.

O esquema abaixo relaciona os diferentes espaços da novela com os comportamentos passionais que antecedem e precedem a explosão da paixão da cólera e com os diferentes papéis temáticos desempenhados pelos dois atores: amantes, homem de meia idade/jornalista, menino/mulher, feto/mãe.



A narrativa, segundo o ponto de vista do homem, constrói o espaço heterotópico no tempo do antes em que é possível depreender-se percursos figurativos que revelam ser o amante, o dono da casa, o conhecedor do espaço que habita, postando-se no papel machista daquele que domina sexualmente a mulher com a qual se relaciona. Mas a momentos de tensão, em que ele a seduz, sucedem-se cenas de distensão, quando ele, parecendo dominado, deixa-se cuidar por ela, como no instante em que ela o enxuga com a toalha após o banho. Tal jogo tensivo entre o par amoroso configura que a relação entre eles é regida por uma pseudocalmaria. A relação parece calma, mas não é, sendo, portanto, da ordem da mentira.

O exterior da casa, espaço tópico da cena fulcral da novela, que se manifesta no capítulo “O esporro”, desdobra-se em dois: o jardim, espaço paratópico, onde o sujeito “homem de meia idade” desvela-se para a jornalista, mostrando o seu outro pela explosão da cólera; o pátio, espaço tópico em que ele passa do não saber ao saber, ou seja, adquire a consciência de que ele é um menino. Ocorre, portanto, a passagem da mentira à verdade. Ele parece e é frágil. A grande mentira do homem, que nas cenas do espaço heterotópico, no ambiente fechado da casa, parece dominar e relacionar-se apenas sexualmente com a amante, vem à tona. Na verdade, ele é um menino que precisa do afeto da mulher.

Entramos novamente em contato com o espaço interior, fechado da casa, quando a amante assume o relato, mas no espaço heterotópico do tempo do depois. A narrativa, do ponto de vista da jornalista, que mostra saber, conhecer as necessidades do homem-

menino, revela uma relação em que predomina a afetividade, instalando a verdadeira calma. À pseudocalma do espaço heterotópico inicial contrapõe-se a quietude do capítulo final, onde à parte os papéis temáticos de amante, de jornalista, de mulher, assume a narradora o papel temático de mãe. É nesse papel, dominando agora afetivamente o espaço heterotópico da casa, que ela oferece ao amante outro espaço heterotópico para ele abrigar-se, o colo materno que metaforiza, assim como o interior do quarto, o interior da casa, a casa originária de qualquer ser humano: o útero materno.

Notas

¹ Traduzimos para a língua portuguesa todos os trechos dessa obra que citamos neste texto.

Referências bibliográficas

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II. Essais sémiotique*. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Cultrix, 1990.

FONTANILLE, Jacques, DITCHE, Elizabeth Rallo, LOMBARDO, Patrizia. *Dictionnaire des passions littéraire*. França: Belin, 2005.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

A escrita pós-moderna de Mia Couto

Ana Cláudia da Silva¹

¹Doutoranda do Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Araraquara. Endereço: Av. Dona Laureana Correa, 150 – casa 5 -Vila Santana – Araraquara – SP – CEP: 14801-449. E-mail: anaclsv@uol.com.br

Abstract. *Mia Couto, in O último voo do flamingo (2005), focus on the moment after the Mozambican Civil War, in a plot that reveals the inherent contradictions of the time and space he chooses to represent. Lyotard's view on the post-modern condition offers an interesting perspective for understanding this novel, whose structure integrates the traditional knowledge of Africa, based on oral transmission, and contemporaneous literature. This approach, which stresses the value of narrative knowledge, contradicts the totalizing model of knowledge proposed by modern science.*

Keywords. *Mozambican literature; post-modernity; Mia Couto.*

Resumo. *Mia Couto, em O último voo do flamingo (2005), focaliza o momento posterior à guerra civil moçambicana, numa trama que revela as contradições inerentes ao tempo e ao espaço representados. As reflexões de Lyotard sobre a condição pós-moderna oferecem uma perspectiva interessante para a compreensão deste romance, que integra os saberes tradicionais da África, subsistentes nas culturas da oralidade, a uma literatura contemporânea. Esta atitude de valorização do saber narrativo contrapõe-se ao modelo totalizador de conhecimento proposto pela ciência moderna.*

Palavras-chave. *literatura moçambicana; pós-modernidade; Mia Couto.*

O movimento intelectual que se conhece como pós-modernismo discute os principais conceitos e formas de representação do modernismo. Concebido desta forma, esse conjunto de perspectivas, embora sejam encontradas em profusão nas manifestações artísticas contemporâneas, vai muito além de uma localização temporal, como algo posterior ao modernismo, ou que o tenha substituído. De acordo com Guelfi (1994, p. 1), entendemos o pós-modernismo

[...] não como um período ou um estilo que tenha substituído o modernismo, mas como um movimento intelectual de intenso questionamento da modernidade, dos seus principais conceitos e formas de representação, bem como da própria natureza dos conceitos e das formas de representação. Está em discussão o imperialismo de certas formas de racionalidade, sobretudo nas versões cartesiana, newtoniana e positivista, que fundamentou os principais modelos de ciência, de tecnologia e os grandes sistemas de pensamento da modernidade, estabelecendo centros geradores de significados homogêneos, para todas as atividades políticas e culturais do Ocidente.

Em *A condição pós-moderna* (2006), Jean-François Lyotard centra suas preocupações em investigar as formas de legitimação do saber nas sociedades informatizadas. Ele considera que a modernidade “pode ser caracterizada como o período de rejeição e supressão de formas de legitimação fundamentadas no saber narrativo” (GUELF, 1994, p. 42). Este saber que Lyotard chama de narrativo é veiculado pelas narrativas tradicionais, nas sociedades ágrafas. A primeira conclusão a que Lyotard chega, analisando as narrativas tradicionais das sociedades “primitivas”, é a seguinte:

[...] As histórias populares contam o que se pode chamar de formações (*Bildungen*) positivas ou negativas, isto é, os sucessos ou os fracassos que coroam as tentativas dos heróis; e estes sucessos ou fracassos ou dão legitimidade às instituições da sociedade (função dos mitos), ou representam modelos positivos ou negativos (heróis felizes ou infelizes) de integração às instituições estabelecidas (lendas, contos). (LYOTARD, 2006, p. 37-38)

A narrativa, então, é concebida, nessas sociedades, como veículo do saber. Existe, segundo Lyotard, uma pragmática específica nos relatos populares. Ao observar os relatos dos índios cashinahuas, ele observa que o narrador começa e termina a narrativa com formas fixas que o qualificam como narrador, pois indicam qual é a sua família e indicam que ele ouviu o mesmo relato de outro narrador – o que, numa sucessão de relatos transmitidos, o conduz à narrativa do próprio herói da matéria narrada. Assim, operam no relato não apenas o remetente, mas também o ouvinte (que pode vir a ser um futuro narrador) e o referente da mensagem:

[...] a tradição dos relatos é ao mesmo tempo a dos critérios que definem uma tríplice competência – saber-dizer, saber-ouvir, saber-fazer – em que se exercem as relações da comunidade consigo mesma e com o que a cerca. O que se transmite nos relatos é o grupo de regras pragmáticas que constitui o vínculo social. (LYOTARD, 2006, p. 40)

Lyotard afirma também que, ao contrário do que se imagina, uma sociedade que guarda sua memória nos relatos não precisa lembrar-se sempre do passado, porque o próprio relato, a cada nova ocorrência, o atualiza. O pesquisador Amadou Hampâté Ba (2003, p. 14) dá o seguinte testemunho¹:

Quando se reconstitui [na memória, para o relato] um acontecimento, o filme gravado desenrola-se do começo ao fim, por inteiro. Por isto é muito difícil para um africano da minha geração “resumir”. O relato se faz em sua totalidade, ou não se faz. Nunca nos cansamos de ouvir mais uma vez, e mais outra a mesma história! Para nós, a repetição não é um defeito.

A repetição da história, assim, atualiza o passado, atualizando o exemplo de heróis e a história do povo que a engendra. Entendida dessa forma, a narrativa oral dispensa um dos pilares do saber na modernidade, que consiste em “não esquecer” (LYOTARD, 2006), uma vez que o passado “acontece” novamente cada vez que o relato é repetido.

Ao analisar com detalhes a pragmática do saber narrativo, conclui o filósofo que este legitima a si mesmo, na medida em que o narrador é imbuído da autoridade que a comunidade lhe lega para desenvolver essa atividade (LYOTARD, 2006, p. 42).

A reflexão de Lyotard segue adiante. Na seqüência, ele analisa a pragmática do saber científico, que, segundo ele, caracteriza a modernidade. Esta nova forma do saber, que vem para substituir o saber narrativo, é legitimada pelas grandes metanarrativas, entre as quais ele inclui os projetos iluminista, marxista, capitalista e outros. “Todos

esses projetos, para Lyotard, são produtos da modernidade e têm um ponto em comum: pretendem levar a humanidade a uma harmonia universal, num tempo futuro” (GUELF, 1994, p. 42).

O que vemos ocorrer, nas literaturas africanas de língua portuguesa, é uma problematização dessa relação entre o saber narrativo (tradicional) e o saber científico (moderno), que coexistem no mesmo território. Há mesmo a tentação de se supervalorizar o saber narrativo das diferentes etnias como um traço possível de identidade para a nação – o que seria uma simplificação dessa realidade:

A tentação mais forte e mais imediata hoje em Moçambique é a de erguer aquilo que se apresenta como “tradição” para dar credibilidade a uma certa identidade. Quanto mais perto dessa “tradição” e de uma certa “oralidade” mais próximos estaríamos dessa tal moçambicanidade. Mas isso é uma idéia simplista contra a qual vou lutando. É preciso fazer um bocadinho o caminho com duas pernas: tem que ter um pé na tradição e outro pé na modernidade. Só assim se chega a um retrato capaz de respeitar as dinâmicas e as relações complexas do corpo moçambicano. (COUTO, 2005, p. 208)

É assim, com um pé na modernidade e o outro na tradição, que Mia Couto desenvolve a temática de *O último voo do flamingo* (2005a)².

Em seus inúmeros contos e nos cinco romances³, Mia Couto opera uma “transfusão” das histórias que ele ouve em suas andanças pelo interior de Moçambique para a literatura, isto é, para a escrita; assim, a oralidade se converte em escrita, preservando, ainda que de forma recriada, alguns saberes da tradição africana:

Acho que esse mundo da oralidade tem que se verter outra vez em escrita. No meu caso, no caso de Moçambique, acho que em parte para resolver esse divórcio [entre a cultura do litoral e a do interior]; para resolver essa procura de identidade nacional, uma grande porta é deixar que a oralidade penetre na escrita outra vez, e eu encontrei uma escrita que tem essa possibilidade de encantamento. Então, se tem alguma missão para mim próprio, é essa, de reconstruir na escrita essa espécie de comunicação que me foi dada a ver quando eu era menino [...]. (COUTO, 1997)

Esta “missão” que Mia Couto atribui a si próprio não é, como parece à primeira vista, a de resgatar as tradições de uma África ancestral, transmitidas pelos narradores orais. É fato que, conforme explica Maria Fernanda Afonso (2004, p. 206), “nas comunidades ágrafas, a palavra é uma força vital: não representa a ‘coisa’, é ela que a faz existir. Toda a actividade humana repousa sobre o Verbo, sobre o poder criador da palavra. Daí, a sua capacidade encantatória, o seu poder sacralizador [...]”. Porém, a recuperação desse estado “encantatório” da palavra, na literatura contemporânea, tem que se dar inegavelmente por meio da escrita – e disso o autor tem plena consciência, quando declara:

A chamada “*identidade* moçambicana” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor fertilizada) pela oralidade (sic). [...]. No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam

nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (COUTO, 2005, p. 208)

Essa tradução de universos à qual se referiu Mia Couto foi tematizada no romance *O último voo do flamingo*, publicado em 2000. Trata-se do terceiro romance do autor, antecedido por outros dois, cuja temática é a mesma deste: as guerras (a Guerra da Independência e, posteriormente, a Guerra Civil) que devastaram Moçambique por vinte e oito anos⁴.

O último voo do flamingo (COUTO, 2005a) se passa no tempo pós-guerra e tem como eixo do enredo a investigação sobre o desaparecimento de alguns soldados da força de paz da ONU, num território chamado Tizangara. O italiano Massimo Risi, enviado da ONU, é encarregado dessa tarefa e recebe a ajuda de um tradutor (que é o narrador da história), destacado pelo administrador da cidade para auxiliá-lo com a língua local. A função do tradutor, porém, acaba sendo uma outra, visto que o estrangeiro compreendia bem o português, língua oficial da administração de Tizangara: ele se vê convidado a “traduzir” a África para o europeu, isto é, a acompanhá-lo na descoberta dos costumes, das crenças e das tradições daquele povo, sem cujo entendimento a investigação ficaria comprometida.

Os embates entre o saber tradicional e o saber científico (legitimado pela filosofia ou pela política) podem ser exemplificados no conflito que vivem algumas personagens. O administrador de Tizangara, Estevão Jonas, é uma delas. Em carta ao tradutor, ele dispara sua preocupação:

[...] afinal, nós estamos a gritar blasfêmias contra os antepassados. Estou a falar: é que, de outra maneira, não se entende como desataram a acontecer coisas que ninguém pode acreditar. Por exemplo, a semana passada um burro-macho deu parto uma criança. Nasceu uma pessoa de pele e pêlo, como eu e a Excelência. [...] aconteceu, assim mesmo, um bebé nasceu de um bicho. E ainda mais estranho: a criança vinha calçada de botas militares. [...] O jornalista da rádio, o radiofonista, até queria dar a notícia, mas eu não autorizei. São coisas que dá vergonha em termos de civilização e da democracia [...].

Fui chamado para comprovar a verdade do acontecimento do burro. Mas recusei. Confesso, Excelência: tinha receio. Não medo, receio. E se fosse tudo factualmente autenticada verdade? Como se pode combinar a explicação da coisa, conforme a actual vigência de ideias? Ou mesmo consoante a antiga conjuntura marxista-leninista? (COUTO, 2005a, p. 169-170, grifos nossos)⁵

Trata-se de um homem dividido: crê na racionalidade, mas não descrê na superstição do seu povo. Ele ouve relatos de “coisas que ninguém pode acreditar” e censura o jornalista que as quer anunciar; como civilizado, sente vergonha dessas coisas, mas tem receio que elas sejam verdadeiras, tal e qual foram relatadas; parece que não há, para o fato estranho que ele crê ser verdade, uma explicação racional, nem do ponto de vista do capitalismo democrata, nem da filosofia marxista. E, não entendendo, ele opta por não certificar-se. Logo nas páginas iniciais que antecedem o primeiro capítulo do romance, há um texto assinado: “O tradutor de Tizangara”. A fonte em itálico nos faz perceber que se trata da fala de uma personagem – no caso, de sua escrita. Ele inicia assim:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. [...] Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de

mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. (COUTO, 2005a, p. 9)

Neste primeiro fragmento que destacamos, vê-se que a preocupação da personagem-narradora é esclarecer fatos que, mal interpretados, teriam resultado na sua condenação. Ele, porém, não narra como um réu que pede absolvição – o que seria um ponto de vista que naturalmente levantaria suspeitas. Ele narra como testemunha – narra, portanto, em primeira pessoa (o que não diminui as suspeitas do leitor mais avisado), mas procura conferir credibilidade à sua narrativa recorrendo a duas classes de argumentos de legitimação. Em primeiro lugar, ele legitima a sua própria narração pelo fato de que ele presenciou os acontecimentos que se seguirão, e deles participou com tal intensidade que os mesmos lhe ficaram gravados na carne – são vozes que partem não somente da memória, mas do próprio sangue, isto é, que geraram sofrimento. Além de ter presenciado os fatos, ele também ouviu confissões de outras “pessoas” sobre o ocorrido, e leu seus depoimentos. Fora os depoimentos escritos – que constituem uma prova material – todas as outras fontes evocadas coincidem com aquelas apresentadas pelos narradores tradicionais, tal qual despontam na análise de Lyotard: ele viveu, ele ouviu – e isso, por si só, o autorizaria a contar. Porém, esse narrador se apóia também em documentos escritos – os depoimentos, que estão inseridos no meio do romance. São depoimentos tomados pelo investigador da ONU, a quem ele acompanhava e ajudava sempre – não só como tradutor, mas como uma espécie de guia local e de secretário, visto que a ele cabia a transcrição dos depoimentos que Massimo Risi gravava. Essa prova, de autoridade inquestionável (uma vez que os depoimentos eram dados ao representante da ONU, maior autoridade ali presente), pertence à classe dos elementos (provas, argumentos, testes etc.) que legitimariam um saber “científico”: a tarefa da investigação policial ao reconstituir um crime é a de estabelecer a verdade dos fatos – e, posteriormente, levá-los a julgamento. O tradutor, assim, indefine os seus narratários, que podem ser tanto as pessoas que acreditam no saber narrativo, tradicional, quanto as que preferem os fatos explicados por uma razão iluminista. Nos dois casos, o narrador se apresenta com legitimidade para o relato que se abrirá em seguida.

Os fatos ocorridos são introduzidos da seguinte maneira, ainda no prefácio:

Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem [...]. Já tinham chegado os soldados das Nações Unidas que vinham vigiar o processo de paz. Chegaram com a insolência de qualquer militar. Eles, coitados, acreditavam ser donos de fronteiras, capazes de fabricar concórdias. (COUTO, 2005a, p. 10)

O romance aborda a situação que viveu Moçambique após a assinatura do acordo de paz entre o Presidente de Moçambique, Joaquim Chissano, e o Presidente da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), Afonso Dhlakama, em 1992. Uma força de paz da ONU foi enviada ao país para garantir o cumprimento do acordo entre as duas facções⁶. Os soldados da ONU, designados metonimicamente por “capacetes azuis” (dentro e fora da ficção), permaneceram no país entre dezembro de 1992 e dezembro de 1994. É, portanto, nesse período que se passa a história de *O último voo do flamingo* (COUTO, 2005a).

O mote da trama é o desaparecimento de alguns soldados estrangeiros, no povoado fictício de Tizangara, no Norte de Moçambique. Vários deles teriam desaparecido, cinco deles sem sequer deixar vestígio:

Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? Diz-se, em falta de verbo. Porque de um explodido sempre resta alguma sobra de substância. No caso, nem resto, nem fatia. Em feito e desfeito, nunca restou nada de seu original formato. Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas.

Assinado: *O tradutor de Tizangara* (COUTO, 2005a, p. 10, grifos nossos).

Apesar da afirmativa do narrador de que os soldados teriam desaparecido sem deixar vestígios, o romance abre com a cena inusitada de um pênis enorme encontrado no meio da estrada, o que alvoroça toda a gente; desse soldado explodido, também sobrara o capacete azul que, uma vez descoberto no alto de uma árvore, levou a multidão que se juntara à volta do pênis avulso a se dispersar imediatamente, com receio de se envolver em questões de Estado. Outro soldado, no meio do romance, também explodirá, deixando como único vestígio o órgão sexual.

De qualquer modo, o parágrafo transcrito acima encerra o prefácio: o emissor, após ter legitimado seu próprio relato, apresenta ao leitor, afinal, mais dúvidas que entendimento sobre os acontecimentos: “[...] explodiram na inteira realidade? [...] Os soldados da paz morreram? Foram mortos?” (COUTO, 2005a, p. 10). A tarefa de desvendar os crimes (se é que foram crimes) fica, portanto, ao leitor, que, ao longo do romance, se deparará com diversas explicações dadas pelas diferentes personagens da trama.

Há, nas explicações fornecidas pelas personagens, duas linhas de pensamento que se espelham – e, no entanto, se contradizem. De um lado, o saber científico faz com que se busque na ambição desmedida dos governantes locais a chave para a resolução dos assassinatos; de outro lado, o saber narrativo fala em homens enfeitiçados que explodem ao abusar das mulheres do povoado. Ora, se considerarmos que a mulher é uma metáfora da terra, ambas as explicações coincidem: os abusos desmedidos, perpetrados tanto pelos estrangeiros quanto pelos cidadãos moçambicanos contra a nação, levam-na à morte; o enredo criado por Mia Couto neste romance só faz castigar simbolicamente os usurpadores da terra – incluídos neste grupo aqueles que pretensiosamente viriam ajudar a implementar a paz.

Entendemos a tentativa coutiana de integrar os saberes tradicionais veiculados pelos *griots* da África a uma literatura contemporânea como uma rejeição ao modelo totalizador de conhecimento proposto pela ciência moderna. A pós-modernidade, para Lyotard,

[...] se refere a um crescente desencanto pela razão iluminista e pelos ideais libertários da Revolução Francesa, e um conseqüente desprestígio dos sistemas totalizadores, articulados ideologicamente com os diferentes autoritarismos surgidos na modernidade, tanto os de esquerda quanto os de direita. Democraticamente fragmentada, antitotalitária, a pós-modernidade abre nossa inteligência à heterogeneidade, revelando e valorizando como objeto de estudo aquilo que é marginalizado no cotidiano social. (GUELFY, 1994, p. 44)

Mia Couto, ao assumir um posicionamento de denúncia diante dos desmandos perpetrados contra o seu país pelos estrangeiros e também pelas autoridades moçambicanas, espelha o “desprestígio dos sistemas totalizadores”, citado por Guelfi e apontado por Lyotard como característicos da pós-modernidade. Seu romance *O último voo do flamingo* (2005a) aponta o fracasso das tentativas de ajuda estrangeiras em resolver a situação política do país. Embora o resultado da ONUMOZ possa ter sido considerado satisfatório por alguns estudiosos (CASTELO BRANCO, 200-), o fato é

que as fissuras no sistema político moçambicano, oriundas tanto da pobreza quanto da corrupção em larga escala, permanecem, deixando à mostra uma nação marcada pelo sofrimento, à qual os auxílios externos pouco remédio oferecem.

Em contrapartida, a literatura de Mia Couto tem trazido à cena personagens “marginalizados no cotidiano social” moçambicano, que, nas páginas de suas narrativas, percorrem o mundo todo, mostrando um lado desconhecido desse enorme mosaico de culturas miscigenadas (e, por que não dizer, com seus saberes particulares e pouco convencionais) que constituem a face mais contemporânea de Moçambique.⁷

Notas

¹ Amadou Hampâté Bâ nasceu em 1900, em Bandiagara, na região do atual Mali. Embora tenha sido educado na religião islâmica e feito cursos sob a administração colonial francesa, a vertente mais marcante de sua formação vem de suas raízes ancestrais (fulas). Grande parte de seu trabalho é dedicado à coleta de narrativas orais; com isso, Hampâté Bâ tornou-se especialista no estudo das sociedades negro-africanas das savanas, na região sub-saariana da África ocidental. Sua competência é reconhecida pela Unesco – de 1960 a 1972, participou de seu Conselho Executivo e, depois, de um comitê científico para a escrita de uma História da África.

² Mantivemos aqui a grafia moçambicana do título. Tal opção é também da editora brasileira de Mia Couto.

³ Referimo-nos aos romances de Mia Couto publicados até o presente momento: *Terra sonâmbula*, de 1992; *A varanda do frangipani*, de 1996; *O último voo do flamingo*, publicado em 2000; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de 2002 e *O outro pé da sereia*, de 2006. Todos têm atualmente edições brasileiras, publicadas pela Companhia das Letras.

⁴ A Guerra da Independência teve início em 1964 e terminou em 1975, com a retirada dos portugueses do território moçambicano e a assinatura do acordo de transição do governo para a Frelimo – Frente para a Libertação de Moçambique. A este governo opôs-se a Renamo – Resistência Nacional de Moçambique que, apoiada pela Rodésia e pela África do Sul, iniciou, ainda no período de transição do governo, os ataques que culminaram na Guerra Civil, a qual cessou com o acordo de paz assinado em 1992 (NEWITT, 1997).

⁵ Transcrevemos os diálogos em itálico, tal como se encontram na obra do autor. Em seus contos e romances, Mia Couto grafa sempre os diálogos com uma fonte destacada, não só para distingui-los no corpo do texto, mas também para dar relevo à palavra falada – afinal, é no mundo da oralidade que Mia Couto recolhe as tradições africanas que deseja verem preservadas.

⁶ Segundo o estudioso Luís Castelo Branco (200-), a missão da ONU em Moçambique – ONUMOZ – privilegiava quatro áreas de atuação: política (ajudando a implementar o acordo de paz entre as partes), militar (controlar o cessar-fogo, desmobilizar e retirar as tropas do país, especialmente em Nacala, Beira e Maputo), eleitoral (acompanhar o processo eleitoral) e humanitária (controlar as ações de assistência humanitária no país). A missão obteve sucesso graças, entre outros fatores, à vontade das partes de chegar a um acordo.

⁷ Agradecemos ao CNPq a concessão da bolsa de doutorado que permitiu a realização deste trabalho, apresentado no 55º. Seminário do GEL – Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo.

Referências

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano*. Lisboa: Caminho, 2004.
- CASTELO BRANCO, Luís. As missões da ONU na África Austral: sucessos e fracassos. In: HENRIQUES, Mendo. *Portugal Parceiro Global: conjunturas e perspectivas*. Portugal: Instituto de Defesa Nacional, 200-. (Projeto de Investigação). Disponível em <http://www.idn.gov.pt/proj_port_parco_glob.html>. Acesso em: 21.fev.2007.
- COUTO, Mia. Entrevista com Mia Couto. [dez. 2003]. Entrevistadora: Vera Maquêa. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2005. In: *Revista Via Atlântica*, n. 8, p. 205-217.
- _____. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- _____. Um café com Mia Couto. [set. 1997]. Entrevistadora: Ana Cláudia da Silva. São Paulo: Arquivo pessoal da entrevistadora, 08.set.1997. 2 cassetes sonoros (60 min.).
- GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. Um antigo manual de navegação. In: _____. *Narciso na sala dos espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. 1994. fls. 28-69. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio: Silviano Santiago. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução de Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Mem Martins: Europa-América, 1997.

Correspondências de Clarice Lispector: da remetente à escritora de literatura

FERNANDA MÜLLER

Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC) - sala 309 - Trindade - Florianópolis - SC – Brasil

clarakarenina@yahoo.com.br

Abstract. *Story author, chronicles and novels, the correspondent Clarice Lispector just came to the public reader in the last decade with Correspondências (2002) and Cartas perto do coração (2003). In despite of such volumes, however, we notice the documentary-biographical emphasis in place of the literary personality. This work considers the Lispector's correspondence such a place for the literature, essay and a way of thinking, not in the usual approaches that only describe the personal life of the writer or do a kind of genetic critics.*

Key-words. *literary theory; epistolography; report of trip; Clarice Lispector.*

Resumo. *Autora de contos, crônicas e romances, a remetente Clarice Lispector só veio a público na última década, com as edições Correspondências (2002) e Cartas perto do coração (2003). Diante de tais volumes, todavia, notamos a ênfase documental-biográfica, em detrimento da personalidade literária. Este trabalho propõe uma leitura dessas cartas que não as limite a instrumento interpretativo das demais obras ou vestígios da vida pessoal da escritora, para abordá-las como locus epistemológico, lugar de ensaio, de pensamento e de literatura.*

Palavras-chave. *teoria da literatura; epistolografia; relato de viagem; Clarice Lispector.*

Entre aqueles que encontraram uma expressão própria ao compor cartas, não adequando seus interesses a um padrão pré-fabricado, mas alterando o padrão para atingir seus interesses, destacamos Clarice Lispector. Autora de contos, romances e crônicas, a escritora foi ainda remetente e destinatária. Mas não foi uma remetente qualquer. Foi além. Em suas cartas rompeu o contrato com os três elementos principais do gênero, ultrapassando a *brevidade*, esfumando a *clareza* e ignorando a *propriedade* (MIRANDA, 2000, p. 43). O resultado dessa experiência fora do comum só foi revelado ao grande público nessa última década, quando sua correspondência, publicada até então de forma esparsa, ganhou edições exclusivas. Em 2001 chegou às livrarias *Cartas perto do coração*, desvendando o conteúdo dos envelopes trocados com Fernando Sabino, seu maior interlocutor. Em 2002 foi a vez de selecionar e publicar sua conversa epistolar mantida com diversos contatos, no volume *Correspondências*.

Diante de coletâneas dessa natureza, todavia, notamos que a ênfase costuma recair sobre o valor documental-biográfico, em detrimento de elementos da personalidade literária da escritora que ensaia vôos com a linguagem. Não é difícil

supor que uma sociedade do espetáculo fascinada pela superexposição da intimidade alheia - prefigurada tão bem pelos *reality-shows* - devota curiosidade especial ao texto mais íntimo e pessoal de personalidades consagradas pelas letras. Ainda mais em se tratando de um ser tão emblemático e enigmático quanto a referida escritora. Para além da idéia de resgate histórico ou de registro biográfico, proponho uma leitura das cartas de Clarice Lispector como lugar de experimentação. Ou seja, deixar de lê-las apenas como instrumento interpretativo das demais obras ou soma de vestígios de sua vida pessoal, para tomá-las como *lócus* epistemológico, lugar de ensaio, de pensamento e de literatura.

Por dentro do envelope

Clarice Lispector enviou cartas ao longo de toda a vida. Essa escrita, além de muito corrente nas décadas de 40, 50 e 60, era uma das únicas formas de lutar contra o isolamento imposto pelas viagens com o marido diplomata. Nesse período já havia o telefone, mas este era caro e completar uma ligação, sobretudo as internacionais, era algo equivalente a uma aposta na loteria. O volume *Correspondências* evidencia o quão variados eram seus interlocutores e o tipo de textos a eles destinados: trocou cartas com o futuro esposo, Maury Gurgel Valente; com parentes, como a cunhada Eliane Gurgel Valente; com suas irmãs, Elisa Lispector e Tânia Kaufmann; com amigos, como Lúcio Cardoso, Bluma Chafir Wainer, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Lygia Fagundes Telles, Érico e Mafalda Veríssimo; sem falar de Andréa Azulay, então com 9 anos, para quem dava conselhos de como vir a ser uma escritora, como outrora fizeram Anton Tchecov ou Rainer Maria Rilke.

Lendo esse material, torna-se notório o modo como desde jovem desenvolve a escrita epistolar, a começar pelas cartas trocadas com o então pretendente, entre as primeiras que se tem registro. Sem fazer uso de sentimentalismos, Clarice tanto faz zombarias, dizendo que mandaria “imprimir cartões especiais, com cestinhos de flores e anjos rosados” (LISPECTOR, 2002, p. 20) para anunciar que era namorada dele, quanto esboça complexas reflexões, como a da necessária entrega do ser ao mundo, ou da atitude a ser tomada individualmente se não existisse a ruindade. Mesmo quando escreve sobre si mesma, ou principalmente nesse caso, mantém-se vagamente profunda, escondida atrás de uma linguagem cifrada, como podemos observar no trecho “Quanto a mim, estou +- O.K. Não consegui no entanto soltar minhas rédeas. Planos, programas, consciência, vigilância. O que vale é que misturado a tudo isso está a vida que não pára.” (LISPECTOR, 2002, p. 23). É desse modo que a remetente vai construindo uma personagem que assina “Clarice Lispector” em cartas formais, “Clarice” entre amigos e parentes, e “mãe” ou “mamãe” quando se dirige ao filho, compondo uma mulher que poderia muito bem figurar em algum texto de ficção seu. Uma vez criada a personagem, não deixaria de traçar-lhe muitos enredos. Uma mostra é a narração de uma viagem para Vila Rica, cidade do interior, que transforma a carta enviada ao namorado em episódio de livro:

Tudo muito poético. Uma chuva enorme me esperando na estação, um carro descoberto pra me conduzir à Fazenda guiado por um belo negro e dois cavalos; uma capa grossíssima, cheirando a cavalo, pra cobrir a jovem viajante. E os solavancos. E a sensação de perigo (quase nenhum, infelizmente) ao atravessar o riozinho. Por um triz –

uma aventura! Faltou justamente o carro virar e a donzela cair desmaiada sobre a terra, os loiros cabelos misturados à lama. (LISPECTOR, 2002, p. 17).

Viagens tematizadas como a do trecho acima tornariam-se recorrentes. Nesse sentido, sua passagem por cidades brasileiras, africanas, européias e norte-americanas até que fixasse residência em definitivo no Rio de Janeiro, são o registro de um olhar atento. Não, Clarice Lispector não foi uma turista, na acepção pejorativa que o termo hoje sugere¹, algo próximo do consumo de sensações (PRATT, 1999, p. 366), mas uma viajante inquieta que revelou em suas cartas o lado invisível das cidades, das pessoas e das coisas. Seu olhar não é mediado pela máquina digital, mas captado pela retina e transcrito pela máquina de escrever que se desdobra na caçada de palavras capazes de registrar as impressões sem que estas se percam nos roteiros pré-concebidos de excursões: “o problema é sentir alguma coisa que não esteja prevista num guia”, afirma (SABINO; LISPECTOR, 2003, p. 10). Embaralhando gêneros, suas cartas mostram-se híbridas, mantendo relações íntimas com os relatos de viagem.

Ora, se falamos de narrativas de viagem, há que se levar em conta o próprio ato de deslocamento, afinal, a experiência do narrador é influenciada não apenas pelo rumo que ele toma, mas também, por fatores como o meio de transporte escolhido (MACHADO; PAGEAUX, 2001)². Clarice não se furta de tratar desses elementos, como revela uma das passagens da viagem para a Libéria, narrada em carta para Lúcio Cardoso: “No dia 30 domingo de julho (sic), embarquei às duas horas da tarde. Viajei com muitos missionários e olhando para uma mulherzinha santa que dormia em frente a mim, eu mesma me sentia fraca e horrivelmente espiritual, sem nenhuma fome, disposta a convencer todos os negros da África que não há necessidade de nada, senão de civilização.” (LISPECTOR, 2002, p. 54).

Clarice alega as irmãs “na verdade eu não sei escrever cartas sobre viagens; na verdade nem sei mesmo viajar.” Provando o contrário, ao invés do deslumbramento opta pela desmistificação do novo universo, constatando que em qualquer lugar a natureza é mais ou menos parecida, as coisas quase iguais. Sem a confirmação de estereótipos amplamente difundidos, faz afirmações profundas, como a de que “conhecia melhor uma árabe com véu quando estava no Rio”. (2002, p. 49). Suas descrições talvez não agradem aos amantes da aventura em outras terras, afinal, recusa o punhado de fetichismo e exotismo que costumam temperar os relatos de viagem vendidos nas bancas. É assim que deslocando-se para os arredores de Argel observa com contundência que “Casablanca é bonitinho, mas bem diferente do filme *Casablanca*... As mulheres mais do povo não carregam véu. É engraçado vê-las com manto, véu, e vestido às vezes curto, aparecendo sapatos (e soquete).” (LISPECTOR, 2002, 49). Como se não bastasse rasgar o véu de sensualidade das mulheres das mil-e-uma-noites, põe fim a quaisquer especulações fantasiosas de sultões e haréns, decretando: “A cidade não tem muita marca oriental, é cheia de soldados americanos, franceses e ingleses.” (LISPECTOR, 2002, p. 49).

O tom pessoal ao relatar as viagens prossegue por páginas enviadas a amigos e parentes, oferecendo um olhar curioso sobre cada local. Em Berna, por exemplo, sente insuportavelmente a paz daquela “fazenda”, silenciosa como se as casas estivessem vazias. A monotonia do lugar inspira exercícios de intertextualidade, como na carta em que remete ao universo romântico de Edgar Allan Poe (do qual Clarice foi tradutora), informando que “defronte de casa está a fonte da Justiça com estátua respectiva, rodeada de gerânios. E como meu quarto dá para os telhados, tenho de vez em quando a

visita de dois gatos, um preto e outro pardo, que entram pela janela, ficam um pouco, não dizem uma palavra e vão embora, nova edição de *never more*.” (LISPECTOR, 2002, p. 135). A imaginação faz parte da descrição das cidades, como Nápoles, em que reclama da falta de vida social e da banalidade dos dias, inclusive daquele em que é anunciado o fim da guerra. Em contraposição, a sombria Torquay, com ausência de sol, praias de rochas escuras e falta de beleza, faz com que se emocione muito mais pela Inglaterra do que pela beleza da Suíça.

Ao lado das paisagens, quer dizer, dos cenários, ambientes e espaço da trama, vão figurar as pessoas conhecidas em curso, sejam elas antagonistas ou protagonistas. Assim, junto a “Clarice”, eis que surgem novos figurantes a serem apresentados aos destinatários de seus envelopes. As empregadas, como as napolitanas tão afeitas ao trabalho, as germânicas impassíveis em sua rigidez, ou a polonesa triste, por si só formariam uma interessante galeria de painéis humanos. Merecem destaque, ainda, as mulheres da alta sociedade com quem convive, “muito esnobíssimas, de feitio duro e impiedoso embora sem jamais fazer maldades”. Perante tais seres, há lugar até para a mocinha atuar: “Eu acho graça em ouvi-las falar de nobrezas e aristocracias e de me ver sentada no meio delas, com o ar + gentil e delicado que eu posso achar”. Ironizando o tipo de pessoa que não permite que ela vá a uma peça de teatro sem dizer se gostou ou não, e porque sim e porque não, afirma que nunca ouviu “tanta bobagem séria e irremediável como nesse mês de viagem. Gente cheia de certezas e de julgamentos, de vida vazia e entupida de prazeres sociais e delicadezas. É evidente que é preciso conhecer a verdadeira pessoa embaixo disso. Mas por mais protetora dos animais que eu seja, a tarefa é difícil.” (LISPECTOR, 2002, p. 51)

“As coisas são iguais em toda a parte – eis o suspiro da mulherzinha viajada” (LISPECTOR, 2002, p. 55), conclui Clarice a certa altura de outra carta para Lúcio Cardoso, antecipando a característica maior da modernidade globalizante que massificaria o planeta. “Os cinemas do mundo inteiro se chamam Odeon, Capitólio, Império, Rex e Olímpia; as mulheres usam sapato Carmem Miranda, mesmo quando usam véu no rosto”, são palavras de alguém que talvez já enxergasse um processo em curso. Processo que culminaria com as multinacionais espalhando pelo mundo um único nome de cinema, refrigerante, lanchonete, supermercado e assim por diante. E ainda faz calar a conclusão escrita na década de 40: “a verdade continua igual: o principal é a gente mesmo e só a gente não usa Sapatos Carmem Miranda.” (LISPECTOR, 2002, p. 55).

A saudade e o desconforto de quem não tem uma casa, e vive quase que de hotel em hotel, a sensação de desorientamento, sem saber quando ou como embarcará para sabe-se-lá qual o próximo destino, fazem com que, a certa altura de sua correspondência, após anos no exterior, depare-se com uma imagem que não é mais a de viajante, mas a de uma mulher exilada que trocaria o mundo pela segurança da terra firme sob os pés, e argumenta:

É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostra a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas. Para mim, se foi bom, como um remédio é bom para a saúde, ver outros lugares e outras pessoas, há muito está passando do bom, está no ruim nunca pensei ser tão inadatável (sic), nunca pensei que precisava tanto das coisas que possuo. (LISPECTOR, 2002, p. 146).

Encontrando nas cartas sua primeira expressão, as lembranças entremeadas a trechos sobre as viagens seriam trabalhadas décadas depois na forma de crônicas. O que não significa que a importância das cartas se limite a presença de tais elementos, mas demonstra como foram um importante lugar para a experimentação de pelo menos dois gêneros em fusão: o dos relatos de viagem e o das cartas demonstrativas. Como já evidenciava Erasmo de Rotterdam, essa forma de epístola abre espaço para a digressão poética e, por conseguinte, às descrições de homens, cidades, casas, montanhas e lugares, como faziam os viajantes em seus relatos, e fez Clarice de um modo particular.

Linguagem e metalinguagem epistolar

Escrevendo para Lúcio Cardoso, Clarice questiona algo que transcende suas palavras: “é esquisito escrever uma carta de tão longe, parece que se fica com a obrigação de dizer coisas formidáveis.” (LISPECTOR, 2002, p. 54). Essa passagem é apenas uma das tantas em que o que está em discussão é a própria escrita. Mais do que uma conversa, um diálogo, o exercício com o papel busca a dimensão de um monólogo, definido como “um solilóquio de ausente para ausente” pelo sofista grego Libânio (TIN, 2005, p. 112), através do qual sejam capazes de superar a distância, seja espacial ou temporal, seja afetiva ou lingüística. A fim de pensar nesse processo, que incluía deparar-se com a folha de papel e consigo mesmo, podemos contar com a colaboração de seus interlocutores. Érico Veríssimo é um deles. Escreveu em 1958 “está claro que amizade não depende de carta e nós compreendemos que há situações em que a gente pode fazer tudo menos escrever cartas aos amigos (e as cartas se tornam tão mais difíceis quanto mais verdadeiros forem os amigos)” (LISPECTOR, 2002, p. 238). Junto a tais palavras fazem eco às de João Cabral de Melo Neto, para quem, apesar da eterna vontade de ter notícias e o freqüente desejo de conversar, persiste o obstáculo: “como temos entre nós mais do que os quilômetros e o Atlântico a barreira do papel de cartas acabo mesmo por deixar para outro dia. Parece é que perdi mesmo o jeito de escrever cartas. O jeito e o fôlego. Creio que não há nada – que me canse tanto e que exija de mim tanto esforço.” (LISPECTOR, 2002, p. 237). Sentindo-se também limitada, sua irmã, Tânia, questiona essas mesmas dificuldades. Em resposta, Clarice reflete: “quanto a não poder conversar direito pelas cartas, isso é uma fatalidade e tem que ser por toda a vida... É melhor a gente se habituar. Mesmo pessoalmente é difícil conversar, mesmo quando a conversa é entre duas irmãs que se gostam e se entendem. Mil sentimentos atrapalham, como seja o amor mesmo, a desconfiança de que se esteja vagamente mentindo, a vontade de convencer, etc” (LISPECTOR, 2002, p. 75).

Se escrever gera angústia, embate com as palavras, a resposta gera aflição. Isto porque, quando o ponto final era dado, em geral por meio de mais uma batida surda da máquina de escrever, não significava que a ação estava finalizada, mas que apenas metade do caminho fora percorrido. Era hora de endereçar o envelope, lacrar o conteúdo, lamber o selo e levá-la ao portador. E esperar. Sim, esperar. Porque o ato de escrever cartas é metade ação, pensamento, escrita, metade paciência, suspiro, espera. Bem o demonstra Clarice, com certa graça, no trecho: “o fato é que estou sempre perguntando na portaria se não tem carta. Prometi a mim mesma deixar o homem em paz; mas quando passo por perto, olho de um jeito tal que ele diz logo: não tem nada.” (LISPECTOR, 2002, p. 39). Nessa espera por algo que não a satisfaz plenamente quando envia, mas a regozija quando recebe, declara a certa altura: “nem sei mais o que contar, Lúcio, para mim cartas são cada vez mais um meio gelado de comunicação.

Embora, quando as recebo, sejam para mim cada vez mais uma alegria. Me escreva quando você puder, quando você quiser – espero que você possa e queira” (SABINO; LISPECTOR, 2003, p. 135).

O desejo de receber cartas é crescente, sendo visível na maior parte da correspondência enviada, nas quais interpela os mais variados destinatários enfaticamente, com recados como “diga a ele que me escreva sem falta”, “se você soubesse como me faz bem receber uma carta sua, como me anima” ou ainda “aqui estou esperando, com muita saudade mesmo”, entre inúmeros outros. Há até o pedido em letras garrafais: “NÃO SEJA PREGUIÇOSO!!!”. Uma vez que essas folhas de papel são parte de sua sobrevivência, único elo mantido, declara aos amigos Fernando Sabino e Helena “me escrevam, agora que vocês sabem quanto pode valer uma carta e sobretudo certas cartas” (SABINO; LISPECTOR, 2003, p. 88). Enquanto Sabino se esforçava nas primeiras cartas para fornecer informações, Lispector sempre reduziu isso ao mínimo, alegando que quando fosse capaz de escrever uma carta de notícias poderia igualmente compor uma história com enredo. Talvez pactuando mais com a idéia de Cícero, para quem a carta é uma tentativa de conversação por meio da escrita, em que “eu, apesar de nada ter para te escrever, ainda assim escrevo, pois parece que falo contigo” (apud TIN, 2005, p. 21), Clarice envia a solicitação de quem não dá importância para o conteúdo, apenas para o concreto da forma nas mãos, revelando que não era exigente, queria carta apenas. Atendendo a solicitação ao pé da letra, os dois amigos trocam cartas em que aparentemente nada era dito, substituindo as informações por algo próximo a um ensaio sobre o vazio ou o silêncio:

mas o engraçado é que não tendo absolutamente nada o que dizer, dá uma vontade enorme de dizer. O quê? Quando não tenho o que dizer, fico com vontade de ‘passar a limpo’ tudo ou então de ‘apagar tudo’ e recomeçar, recomeçar a não ter o que dizer. Ou então viro criança e minha vontade seria depender inteiramente de outra pessoa e esperar dela todos os ensinamentos. Ou então viro mãe e me preparo toda para dizer grave: as coisas são assim e assim, meu filho. Preparo-me bem grave, tenho o gesto maternal de começar a informar – e na hora de abrir a boca não tenho o que dizer, viro de novo ignorante e em vez de dizer o discurso, imploro: por favor, diga! E assim é que, por não ter absolutamente nada o que dizer, até livro já escrevi, e você também. Até que a dignidade do silêncio venha, o que é frase muito bonitinha e me emociona civicamente (SABINO; LISPECTOR, 2003, p. 122).

A relação estreita mantida com Fernando Sabino dá origem a outras formas inusitadas, jogos de cartas difíceis de caracterizar caso não seguissem por meio de envelopes. Entre elas, merecem destaque as cartas em que o amigo tenta animá-la fazendo uso do seu desânimo, numa espécie de oração para a exortação, em que recompõe pensamentos desconexos sobre vida e santidade, e a respectiva resposta de Clarice, que busca o mesmo tom sacro, despedindo-se até com um ‘Amém’. Figuram ainda ‘cartas de participação e de queixa’, filosofias do cotidiano e sobretudo literatura, muita literatura, o que corrobora para evidenciar o quanto “a carta é um gênero proteiforme, ao qual é ridículo e vão querer impor uma forma e uma figura únicas, o que não significa que seja um gênero sem limites” (TIN, 2005, p. 56), ainda que esses limites sejam constantemente friccionados.

Tanto na forma tomada para a escrita, narrando episódios vividos ou o seu entorno enquanto escrevem à máquina, quanto em seu conteúdo, rumam com frequência para a discussão de textos, próprios ou alheios. Lispector e Sabino acompanham o

trabalho um do outro de perto, mesmo à distância. Lêem e comentam em primeira mão muitos dos trabalhos em desenvolvimento, antes mesmo destes serem encaminhados para as editoras, como revela Clarice “claro que quero que você comente comigo antes mesmo da publicação! E pelo amor de Deus, me dê a honra de ser franco”. Sabino, que costumava a auxiliar com pequenas sugestões, participa de toda a revisão de “A maçã no escuro”, fazendo inúmeras intervenções por carta. Julgando a posteriori ter cometido “atos de violência”, limita-se a ler e elogiar “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres”, sem intervir. Projetos, enredos e personagens são algumas vezes desenvolvidos primeiro por carta, onde discutem desde o título de uma obra, até o drama envolvido na sua composição. Interlocutores privilegiados, suas cartas apontam para o árduo caminho percorrido até atingirem a maturidade literária, expresso ao longo de décadas de encontros e desencontros. no papel.

Paralelamente, nos inserem no meio cultural de seu tempo, evidenciando a ansiedade para verem publicada uma obra e conhecerem sua repercussão. A opinião dos familiares e dos amigos das letras, como Lúcio Cardoso, gera interessantes conversas como na passagem: “Me entristeceu um pouco você não gostar do título, o Lustre. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre...; infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito”. (LISPECTOR, 2002, p. 62). Há ainda a repercussão das obras junto à crítica, o que costumava fazer mal a Clarice, como ela mesma dizia a vários contatos, e fica evidente ao declarar “Escrevi para ele [Álvaro Lins] dizendo que não conhecia nem Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de ‘representante comercial’ deles.” (LISPECTOR, 2002, p. 38). Contraditoriamente ao mal que lhe fizesse, a escritora estava sempre atenta, pedindo que lhes enviassem novas resenhas e artigos.

A relação mantida com as editoras e os novos lançamentos do mercado editorial brasileiro são outro ponto alto das cartas. Fernando é um dos informantes que atualizam Clarice, avisando da publicação de novos livros, como um que causava furor: um exemplar de contos do Chefe do Gabinete do Itamarati. O livro pelo qual ambos se apaixonam era “Sagarana”, do então literalmente ilustre desconhecido Guimarães Rosa. Havia espaço para falar em textos variados, de Mário de Andrade e Zé Lins, a Henry Miller e tantos outros. Além dos novos exemplares disponíveis nas bancas, as poucas oportunidades de trabalho reservadas para que escritores como ela garantissem a mínima sobrevivência publicando em jornais, foram assunto de muitas conversas. Por intermédio de Sabino, Clarice escreve o “Bilhete americano” enquanto morava no exterior para a revista Manchete, e tenta justificar a preferência por um pseudônimo, recusado pela revista. Para ela, “Tereza Quadros” evitaria que expusesse a si própria, numa gagueira encabulada, além de dar vida a uma personagem que seria melhor do que ela, visto ser “disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim” (SABINO; LISPECTOR, 2003, p. 103). Encerrando o âmbito das letras, é abordada a necessidade desesperada de Clarice para se libertar de seus textos, publicando-os, frente às agruras de um mercado editorial envolvido em polêmicas de obras censuradas, retiradas de circulação, parcialmente cortadas ou abandonadas sem publicação na gaveta de algum editor.

Finalizando este artigo, resta concluir que as cartas trocadas por Clarice Lispector dão margem a inúmeras outras leituras que a brevidade desse trabalho não permite explorar. Ainda assim, tento em vista o discutido, afirmo que os textos

abordados são mais do que cartas, epístolas, missivas ou como mais queiram chamar. Aquém de comunicar, as cartas trocadas, sobretudo com Sabino, são fonte de subjetivação. Na expressão do autor, elas representam “movimentos simulados”, o que embaralha limites de ficção e realidade. São relato de viagem, romance epistolar, filosofia da composição, do vazio, do silêncio e do cotidiano. São ensaios estéticos, crítica literária e apaixonada. São modos de compreender a relação com a imprensa, e a geração de seu tempo. E são, ainda, ficção, nas mais variadas leituras que se possa fazer de tal termo. Por isso, ainda que a autora não pretendesse revelar suas cartas para outros que não os destinatários, violar tais lacres nos convida a questionar a hibridez do gênero epistolar, subvertendo padrões rígidos de interpretação em favor de uma dispersão natural da literatura por qualquer papel que seja.

Notas

¹ Implicando circuitos organizados, itinerários e guias, quer dizer, livros e indicações precisos, o turismo é tratado por Mary Louise Pratt como uma espécie de degradação da viagem, uma vez que “os poderes criativos e a profundidade do escritor de viagem devem competir com os pacotes de dez dias e nove noites, passagem aérea mais hotel, gorjetas incluídas, e as fantasias atraentes e ideais da propaganda turística”.

² Peregrinação, viagem e turismo são a temática do ensaio de Machado e Pageaux que analisa em perspectiva os caminhos abertos pelo viajante na literatura, especialmente na portuguesa.

Referências

- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências: Clarice Lispector*. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D-H. As experiências da viagem. IN: _____. *Da literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII. IN: GALVÃO, Walnice Nogueira et GOTLIB, Nádía Batela (orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre as cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 41-54.
- SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.
- TIN, Emerson. Introdução. IN: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lísio. *A arte de escrever cartas*. Campinas: Unicamp, 2005.

Considerações sobre a figura da constelação e suas relações com a ciência em Haroldo de Campos

Gustavo Scudeller¹

¹ Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – IBILCE/UNESP
São José do Rio Preto – SP – Brasil

Bolsista **FAPESP** (06/59621-0) – Orientação: Prof. Dr. Marcos A. Siscar
gustavoscudeller@yahoo.com.br

Abstract. *This paper presents some considerations on the figure of the constellation and its relations with the topic of science in some works of the Brazilian writer Haroldo de Campos. Three of his most important books: Xadrez de Estrelas (1974), Galáxias (1984) and A Máquina do Mundo Repensada (2000) were chosen in order to understand how those relations appear in his writings and how they place chance and indetermination at the center of this concern.*

Keywords. *science and poetry; constellation; chance; indetermination; Haroldo de Campos.*

Resumo. *Este trabalho apresenta algumas considerações sobre a figura da constelação e suas relações com o tópico da ciência em Haroldo de Campos. Três dos seus livros mais importantes: Xadrez de Estrelas (1974), Galáxias (1984) e A Máquina do Mundo Repensada (2000) foram escolhidos a fim de entender como estas relações aparecem em seus escritos e como colocam acaso e indeterminação no centro desta preocupação.*

Palavras-chave. *ciência e poesia; constelação; acaso; indeterminação; Haroldo de Campos.*

1. Introdução

A figura da constelação é das mais recorrentes na obra de Haroldo de Campos. Livros como *Xadrez de Estrelas* (1974) e *Galáxias* (1984) indicam já pelo título o interesse do poeta pelo assunto. Não deixa de ser significativo, porém, que o tema só ganhe maior amplitude em *A Máquina do Mundo Repensada* (2000), um dos últimos livros publicados ainda em vida pelo autor. Nele, Haroldo propõe rever a trajetória literária da alegoria renascentista da “máquina do mundo”, entretendo, para isso, um diálogo com a história da ciência e da cosmologia modernas.

Não por acaso, este último livro surge no momento em que física e história começam a ganhar maior relevância em textos e entrevistas concedidas pelo poeta. É neste ponto que a *constelação* firma sua particularidade em Haroldo, colocando-se a meio caminho entre o sentido atribuído a ela pela tradição literária ligada ao *Un Coup de Dés* (1897), poema do francês S. Mallarmé, e aquele que lhe é atribuído pela especulação científica. Parte desta reflexão aparece já em alguns comentários e textos incluídos na tradução do poema para o português (*Lance de Dados*), começada por Haroldo ainda na juventude. É o caso, por exemplo, da leitura cibernética de Jean

Hyppolite, que analisa o poema a partir de conceitos tomados de empréstimo da termodinâmica pela cibernética, tais como o “demônio de Maxwell” e a noção de *entropia*.¹ Estes conceitos re-surgiriam em toda sua produção literária, inclusive em *A Máquina do Mundo Repensada*. A tradução do poema e os comentários de Haroldo, por sua vez, encontram-se no volume *Mallarmé* (1974), publicado em conjunto com seu irmão Augusto de Campos e com Décio Pignatari, e apontam seu interesse pela ciência ainda nos primeiros anos do concretismo.

2. Da espacialidade concreta à ordenação galáctica da experiência

À época do concretismo, constelação, ciência e contemporaneidade possuíam diferenças sensíveis em relação à fase mais madura da poesia de Haroldo. Tomada como modelo de organização interna dos elementos na página, a *constelação* era entendida pela teoria da visualidade concretista como modelo de diagramação poética. Um poema como “no â mago do ô mega”, de Haroldo, exemplifica bem isso.

Impresso em fundo negro com letras brancas, o poema compõe seu sentido recorrendo à dispersão espacial de fragmentos e elementos de frase na página, organizados e reunidos em forma de *constelação* graças ao equilíbrio geométrico do todo. O resultado é uma equação semântica, articulada em quiasmas, cuja solução apresenta-se como a compensação completa das partes; uma equação cujas partes desenham como tema a especulação sobre a própria *razão de ser* do poema, seu sentido. Não querendo dizer nada para além de sua economia restrita, o poema isola o contato com sua transcendência (a referencialidade) e dramatiza assim a própria condição do pensamento moderno, cético em relação à penetrabilidade de um sentido unívoco e absoluto, imediatamente acessível pela linguagem:

no	â	mago	do	ô	mega	
				um	olho	
				um	ouro	
				um	osso	
[...]						
		amêndoa	do	vazio	pecíolo: a	coisa
		da coisa				
		da coisa				
				um	duro	
				tão	oco	
				um	osso	
				tão	duro	

(CAMPOS, 1976, “O â mago do ô mega”, p.75)

Metafísica à parte, a ciência ainda é vista muito lateralmente nesta fase da obra de Haroldo, correspondente a época do concretismo. Sua relação com a literatura ainda se dá num “plano histórico-cultural” (CAMPOS, 1975, p. 72), de “relação de estruturas” (p. 72) – ou, como Haroldo costuma dizer, no plano da “fisionomia de uma época” (p. 72). O poema citado anteriormente é de *Xadrez de Estrelas* e foi enquadrado pelo poeta

na secção ‘fenomenologia da composição’. Segundo Haroldo (2002, p. 32 -40), a secção refere um momento de preparação da fase ortodoxa do concretismo, logo conhecida como ‘matemática da composição’. Embora o livro tenha sido publicado em 1974, o poema já havia sido escrito entre 1955 e 1956, acomodando-se perfeitamente à maioria dos temas que Haroldo vinha desenvolvendo em ensaios e criações literárias por esses anos.

Compulsando alguns dos textos da *Teoria da Poesia Concreta* (1965), vemos que já nestes tempos a *constelação* representa uma figura importante no imaginário de Haroldo. Refere a superação da crise do verso e a instituição de um novo espaço de inscrição da poesia, pensada como consequência quase que natural e exclusiva de uma ‘evolução de formas’ (CAMPOS, 1975, p. 49). À época a figura era lida como único viés de abertura e acomodação do lírico à nova realidade que, alterando o panorama de segmentos como a música erudita, as artes plásticas e a ciência, transformava o país e o mundo. Digo ‘o país’ e ‘o mundo’ para enfatizar que estes dois termos tinham sentidos muito restritos nos primeiros textos de Haroldo, o que circunscrevia sua visão de contemporaneidade a apenas quatro segmentos estritamente vinculados à cultura: a poesia, a música erudita, as artes plásticas e a ciência. Quatro formas de especialização do saber, quatro formas eruditas:² um indicativo seguro das bases sobre as quais Haroldo assentava sua visão de história, embora se referisse assiduamente ao contemporâneo.

Seus escritos desse período ilustram muito bem isso. Nem seus ensaios nem sua produção poética trazem referências às circunstâncias de um mundo que, mal recuperado dos terrores vividos durante a Segunda Guerra Mundial, já começava a se debater sob as pressões políticas da Guerra Fria. Tampouco se encontra neles algum tipo de referência explícita às circunstâncias políticas ou socioeconômicas da cultura da época, onde a especialização do saber se apresentava sobretudo como privilégio de uma camada social muito pequena, em vista do quadro de analfabetismo e miséria provocados pelo atraso econômico do país. São dados que por certo não esgotam o sentido do projeto estético do concretismo, mas que colocam em evidência o escopo do que se pode entender nas entrelinhas dos apelos sempre tão insistentes de Haroldo ao contemporâneo, muito comuns nesse período.

Diante disso, entende-se que o compromisso histórico de Haroldo só poderia ser vivido como um compromisso firmado com as novidades da cultura erudita, quer dizer, como um esforço de compreensão e adequação às mudanças promovidas pela vanguarda artística da época: a ‘culturmorfologia’ (CAMPOS, 1975, p. 26). Tímido, o diálogo com a ciência aparece aí ainda embebido num esforço de apreensão da cultura como um todo homogêneo, dividido em segmentos coerentemente afinados em seus propósitos e sentidos evolutivos. Neste contexto, portanto, bastaria à poesia brasileira evoluir em suas pesquisas formais, que então, atingido o grau de acumulação necessário, apresentaria um parentesco formal com as descobertas da ciência e demais áreas da arte erudita, garantindo assim sua atualidade. Tal concepção de cultura previa uma homologia demasiado rígida entre os diversos segmentos da vida cultural, de modo que cada expressão particular dentro destes segmentos deveria obedecer às mesmas leis a que a vida contemporânea estaria supostamente submetida, sob pena de se tornar obsoleta antes mesmo de chegar a existir. Assim, enfatizando a forma e as mudanças radicais as quais os modelos tradicionais de escrita deveriam se submeter, a visualidade concretista transformava o problema da democratização da poesia num problema de ordem estritamente técnica (SIMON, 1992, p.343; SISCAR, 2005, p.46-47), vendo na

superação do verso o caminho mais curto para a superação das distâncias entre público e obra (SIMON e DANTAS, 1992, p. 343-344). Com isso, o problema da pouca impregnação popular da poesia passava a ser entendido como um problema de *comunicação*, um problema de readaptação de seu suporte comunicativo às demandas dos novos tempos. Só inovando a máquina de escrita é que se poderia chegar à difusão popular do poético. Esse problema era debatido àquele momento como um dos mais urgentes a ser debatido no meio intelectual, em vista da miséria social e da temida falência educacional decorrentes não só do surgimento dos meios de comunicação em massa, mas também da crescente urbanização do país.

A aproximação entre ciência e poesia promovida pelo concretismo enriqueceria ainda mais a idéia de constelação em Haroldo e é na teoria do ideograma que o poeta iria aprofundar sua compressão da constelação como lógica (analógica) da criação poética, fundamentando-a sobretudo no estabelecimento de novas relações significativas no espaço da página.

Para Haroldo (1975, p. 70-73), a constelação-ideograma representaria um aparato comunicativo a tal ponto inovador no modo de se compreender e fruir poesia que o tipo de percepção estimulado por meio dele exigiria uma disposição cognitiva em tudo diferente do que nos ensina a lógica excludente da metafísica tradicional. Sistemáticamente restringida pelo principio de identidade ($a = a$ e não pode ser $= b$), a metafísica seria uma espécie de raciocínio que, não obstante sua grande difusão no ocidente, enclausuraria a cognição num tipo muito estreito de idealismo. Este, por demasiado abstrato, situar-se-ia para além de qualquer paradoxo ($a = \text{não-}a$ ou $a = b$), tornando a metafísica incapaz de perceber o mundo em suas diferenças mais sutis. Do ponto de vista epistemológico, o concretismo de Haroldo reclama assim uma concepção dinâmica e materialista do mundo, pretensamente *destituída* de considerações transcendentais ou essencialistas; um mundo como uma “evolução de formas”, jamais terminado, sem sentido ou origem reconhecível. Um mundo regido antes de mais nada pelas idéias de indeterminação e acaso e não por um modelo fechado, essencial e tangível. Partindo de uma concepção materialista do texto, Haroldo chega assim a uma concepção da existência que o aproxima das teorias vulgarizadas pela ciência contemporânea. Tempo e espaço interpenetram-se no movimento da escrita, como parecem interpenetram-se também nas novas *cosmologias*. Definitivamente perdidos o sentido imanente ou absoluto do universo, ciência e poesia vêm-se despidas dos fundamentos que até então lhes permitia assentar suas teorias sobre bases seguras, indiscutíveis; o verso, considerado em si mesmo, já não pode servir de garantia de valor para a poesia. Ao pensamento, portanto, resta apenas a compreensão dos possíveis que oferecem a precariedade das generalizações provisórias e o rigor ambivalente dos modelos probabilísticos, bem como a acolhida de tudo quanto ultrapassa o entendimento no momento mesmo em que se dá a determinação/fundação do sentido. Visto desse modo, o dialogo com a ciência em Haroldo inevitavelmente esbarra no epistemológico, na necessidade de uma reflexão sobre as condições de produção do pensamento. E não é preciso dizer que, neste caso, o aprofundamento de suas investigações sobre a economia restrita da *escrita* concentra a maior parte de suas energias, colocando em segundo plano o debate sobre os meios de produção histórico e social do sentido. Para Haroldo, o pensamento não surge no horizonte da razão senão como uma ordem de estrelas, uma *constelação* apreendida num único instante e sempre prestes a se desfazer em uma configuração nova.

Esse salto vertiginoso de uma ordem de estrelas à outra, de um momento de iluminação a outro, deixando para trás de si apenas as sombras do que fora a revelação anterior, tem seu lugar privilegiado em *Galáxias*. Com efeito, não poucas vezes Haroldo se refere ao livro como um *projeto épico*, involuntariamente resolvido numa proliferação de *epifanias*. Não muito longe do projeto estético do concretismo, o poema também elabora a partir da dispersão. Mas desta vez, não da dispersão sintática e espacial, e, sim, da dispersão semântica, imagética, embalada e repercutida no corpo estreito da frase. De *figura ideal* da organização espacial do poema, a constelação passa então a *modelo latente* de percepção do mundo por meio da escrita, substancializando-se. Para Haroldo, é o modo como o mundo apresenta-se fragmentariamente à consciência que é galáctico. É assim que a consciência organiza a dinâmica da natureza em conceitos. Galáctico, também, é o modo como se pode organizar estética e fragmentariamente a matéria poética, o que coloca imediatamente o problema moderno da crise de representação e de sua natureza. Assim, num ponto qualquer em meio ao espaço da página ou no liame estreito da frase, a constelação é sempre a relação contingente, nunca acabada, do particular com o todo. É o sentido que se apresenta num momento fugaz: como cometa, no caso da frase; como aglomerado de cintilações, no caso da página. Nesta lógica por vezes multifacetada (no espaço) e vertiginosa (no tempo), vislumbrar um sentido já não é vislumbrar mais o todo. É isso que faz de *Galáxias* um:

livro-areia

escorrendo entre os dedos e fazendo-se da figura desfeita onde
há pouco era o rugitar da areia constelada [...]este livro-agora travessia
de significantes que cintilam como asas migratórias de novo

(CAMPOS, 1986. fragmento “hudez”)

Travessia, salto. *Galáxias* é o livro de Haroldo em que a ênfase na *passagem* (o transitório, o fugidio) ganha sentido (SISCAR, 2006, p. 171). É curioso lembrar que *Galáxias* foi escrito ao longo de treze anos (1963-1976). Exatamente os mesmos que Iumna M. Simon e Vinícius Dantas (1982, p. 48) identificam com um dos períodos mais delicados vividos pela poesia concreta. Segundo os críticos, é o momento em que a nova conjuntura política começa a exigir dos intelectuais maior participação nas mobilizações sociais que sacudiam o país. É a época do chamado “pulo da onça”, ou “salto participante” da poesia concreta, e os poemas de Haroldo dão sinal de algumas das mudanças que sobreviriam à sua poesia. De súbito, a visualidade perde espaço, ensejando um retorno do poema ao verso livre e a frase. Os clichês populares desfigurados pela “matemática” probabilística do período anterior abrem caminho para uma maior penetração de temas cotidianos, como a “fome” e o “medo”. Surge então uma primeira referência ao econômico nos textos de Haroldo (hoje reunidos na *Teoria da Poesia Concreta*). O texto é “Contextos de uma vanguarda”, de julho de 1960 e a menção remete ao *Sur la Littérature et l’Art* de Marx e Engels, uma compilação de trechos sobre Literatura e Arte, tomados da obra dos dois escritores alemães. Apropriando algumas dessas idéias aos interesses políticos e culturais do concretismo, a noção de contemporaneidade em Haroldo se enriquece, mas permanece ainda embebida num clima de otimismo conjetural, marcado por um antagonismo muito claro às tendências nacionalistas mais radicais, difundidas por aquele tempo. O trecho enfatiza o surgimento de uma *literatura universal*, prestes a se desenvolver no horizonte de um

mundo comum; um mundo conciliado pelo avanço da tecnologia e das comunicações, que pulverizariam de uma vez por todas as ideologias e fronteiras nacionais.

Um texto desta época (“A arte no horizonte do provável”, CAMPOS, 1969, p. 15-17) reitera a proposta concretista de aproximação entre ciência e poesia, ainda na perspectiva de percepção da “fisionomia de uma época” (p. 16). Aí, o modelo de ciência nomeado é a física contemporânea. Mais especificamente, a física quântica de W. Heizenberg e seu princípio de indeterminação. Para Haroldo, tratava-se de uma virada importante no âmbito da ciência. Isso porque ao valorizar o “relativo e o transitório” (p. 15) dentro dos novos modelos de explicação do universo, a física das micro-partículas liberaria definitivamente a ciência das prerrogativas positivistas de que toda teoria deveria ser necessariamente “conclusa” (p. 16), definitiva. Desde então, todo fato objetivo só poderia ser entendido como “uma visão de conjunto sobre possibilidades” (p.16), e não como uma relação de perfeita adequação entre teoria e realidade. Isso afetaria diretamente a compreensão que atualmente possuímos da natureza da representação literária, indo ao encontro das reflexões de Mallarmé sobre a ação do acaso em poesia, já em fins do século XIX. Obviamente, tratava-se de uma leitura da tradição literária que vinha estabelecer o concretismo na dianteira das pesquisas estéticas contemporâneas, em razão de sua iniciativa em assumir como desafio a “estruturação do parâmetro semântico da poesia”. Esta estruturação se resolveria numa proposta de alargamento das possibilidades de interpretação do texto poético, despojando-o de seu sentido unívoco. A partir da análise de diversos experimentos realizados em outros suportes expressivos como a música, a pintura e a própria literatura, Haroldo chega então a conclusão de que, como em poesia, tal labor artístico com o probabilismo contava em todos os casos com um único e precioso conceito: a idéia de “constelação” (p.26).

3. A máquina do mundo repensada e a indeterminação da origem

Os anos de criação poética que seguem a publicação de *Galáxias* são anos de recuperação da problemática do verso e de intensificação de algumas temáticas de caráter circunstancial e político. Poemas como “Hieróglifo a Mário Schemberg” (1986), poema-homenagem dedicado ao físico brasileiro, e “O anjo esquerdo da história” (*Crisantempo*, 1998) surgem respectivamente neste período (1986-2003). Ambos lançam mão do verso livre, acompanhado de uma pontuação rarefeita, cortes silábicos e variados meneios sintáticos, bem à maneira do concretismo da “fenomenologia da composição”. Só que agora, com menos apelo à espacialização e com uma revalorização perceptível da pauta esquerda da página. No plano temático, a constelação surge timidamente em alguns poemas como “2000” e “Transideração – Ungaretti conversa com Leopardi”, vindo ganhar maior consistência apenas em *A máquina do Mundo Repensada* (2000).

Como já foi dito, o livro dialoga com as especulações da física e cosmologia contemporâneas, propondo uma revisão da trajetória literária da alegoria renascentista da “máquina do mundo”, de Dante e Camões a Drummond. Do ponto de vista prosódico, é todo composto na *terza rima* dantesca (aba, bcb, [...] nxn), com um verso final que serve de remate, remissão ideográfica ao todo ou elo que recoloca o fim do poema como seu começo. Já a idéia da constelação surge tematicamente ligada à morte de uma “estrela-ázimo esverdeada” (7.2), referida logo no início do poema e relacionada com o fim do “milênio” (6.3). Esse ocaso pode ser visto como o declinar de uma vida,

que é a do próprio poeta escrevendo com 70 anos de idade. Deste ponto em diante, a figura da constelação incorpora diversos sentidos ao longo do livro, misturando-se a remissões à “máquina do mundo” (12.2) e também às diferentes concepções de universo elaboradas pela física. No plano retórico, a *constelação* organiza a apropriação e combinação dos temas da literatura e da física, dispondo-os dentro de uma série combinatória aberta, em que cada elemento parece manter sua independência e heterogeneidade em relação aos demais. Inspira também o recorte sintático muito particular do livro, em que cada verso se liga a seus adjacentes intercalando níveis complementares de sentido. Cada fragmento ou grupo de frases, assim, elabora metáforas diferentes para um único referente: o âmbito da totalidade referida por diferentes cosmogonias. Essas cosmogonias são recolhidas basicamente em três fontes eruditas: a literatura, a ciência e a teologia judaica e, deslocadas para o texto, perdem-se no andamento vertiginoso de uma frase única, pondo o texto abismo por meio de parentéticos e justaposições de todos os tipos.

Já neste momento, o interesse de Haroldo pelas relações do épico com os problemas de fundação e origem do literário parece ganhar maior volume em sua obra. É o que se pode deduzir dos modelos escolhidos para a composição do livro (a Divina Comédia e os Lusíadas). Este interesse tem a ver também com um lastro de historicidade que quase chega a se firmar nas duas primeiras partes do poema, embora todo seu traçado genealógico refira fundamentalmente eventos ligados à história da literatura e da ciência atual, ficando de fora, portanto, referências a elementos circunstanciais ou cotidianos que, à sua maneira, também formam a cena do contemporâneo. Isso é bastante significativo se pensamos que em algumas entrevistas e textos críticos recentes Haroldo reitera várias vezes sua preocupação com a situação delicada do intelectual latino-americano, em razão da falência econômica e educacional da região (CAMPOS, 2002, p. 84). Sua releitura da antropofagia oswaldiana e a crítica do logo-centrismo reafirmada em *Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* representam tentativas bem controversas de equacionamento destas questões.

Oportunidade de referência direta ou indireta ao presente e preocupação com a natureza da narração, do relato mítico e científico podem ser vistos assim como dois pólos extremos da reflexão de Haroldo sobre o épico. Em *A Máquina do Mundo Repensada*, entretanto, essa reflexão não traz à tona qualquer elemento cotidiano nem recorre a uma forma tradicional de raconto poético – exceto por uma vaga alusão à biografia do poeta e pelo vínculo de causalidade que sugere a simples justaposição de elementos na frase.

Contrariando as expectativas de uma poesia pretensamente científica, comprometida com a objetividade e clareza de suas posições, o livro enuncia-se quase que em sua totalidade num plano especulativo, hipotético. A chave de abertura das primeiras e segundas partes (“quisera”, “como”; 1.1, 8.1, 11.1, 41.1) e a evocação à imaginação, no princípio da terceira parte (“ho imaginar me finjo e na gigante / lente de um telescópio o olho colando / abismo / apto a observar o cosmorante / berçário do universo se gerando”, 82-83.1) confirmam esta afirmação. Esta contradição entre proposição e forma é ressaltada por diversos críticos (BARBOSA, 2000; FRANHCETTI, 2002; PIRES, 2006; DIAS, 2007), uns ressaltando a produtividade destas contradições (SISCAR, 2006), outros vendo nelas sinais de inaptidão do poeta na resolução das dificuldades colocadas pelo projeto audacioso do livro.

É justamente nesta perspectiva de contradição das idéias correntes (embora, neste caso, mais especificamente dirigida às problemáticas do tempo e da história) que a

questão do épico se complica em *A Máquina do Mundo Repensada*, dado que o livro nega como princípio justamente aquilo que a tradição enumera como características indispensáveis ao gênero: a apresentação de uma visão totalizante do universo, a exaltação do valor nacional, a exposição de fatos heróicos, dignificados sobretudo pela competência verbal do poeta. Diante de suas muitas insuficiências, o poema de Haroldo só poderia ser lido como um épico em ruínas³; um poema fora de tempo e lugar.

O naufrágio metafísico de Mallarmé resolve-se assim como naufrágio poético e mítico, o naufrágio de uma cosmogonia possível. Pretendendo chegar às origens do mundo, o livro de Haroldo chega apenas às origens do mito. Descobre o mundo como narrativa, relato; o mundo como suposição de origem: onde querer dizer a totalidade, o princípio e o fim, é *já* se perder na criação de algo que suplanta um vazio de fundo original, subtraindo-o à percepção. Aí, querer dizer o todo já é contrariar o sentido estabelecido pela tradição, impondo-lhe um desvio, de modo que para pensar o sentido, renová-lo, é preciso antes enlouquecer, tresvariar, embora isso ainda seja pouco para abolir a economia de produção do sentido, de modo a fugir à possibilidade de se instalar na *continuidade* do mesmo. Neste sentido, dizer o sentido já é dizer *de alguma forma* a verdade do mundo; sem, no entanto, esgotá-lo ou chegar a sua essência *em si*. Trata-se de uma velha história, recontada de diferentes maneiras pela ciência, pela literatura e, principalmente, pela metafísica, como se o saber fosse uma série de proposições aglutinantes (e...e...e...), justapostas:

87.1. *lasciate* ... o que ao saber porém se entrega

.2. o que após um centésimo milésimo

.3. de segundo a partir daquele mega

88.1. estrondejar passou – o abre-te-sésamo

.2. desse proscênio – tem-no esfervilhando

.3. o caldo turbinoso: eu (septuagésimo

89.1. ano de minha idade) vou cantando

.2. e no contar tresvairo: explode o ovo

.3. cósmico e o grande banguê está ecoando

90.1. há quinze bilhões de anos qual renovo

.2. fantasma em retrospecto índice enfim

.3. do ejacular de estilhaços de fogo

91.1. da primeva pulsão: também assim

2. no *bereshit* – no livro cabalístico

(CAMPOS, 2000, p. 64-66; grifos do autor)

Não só o *tempo* e a *história* tornam-se problemáticos em Haroldo, mas também a totalidade que emerge do cotidiano, a evidência daquilo que se coloca como manifestação inquestionavelmente dada do presente. Problematizado, o contemporâneo aparece assim como elaboração largamente delimitada por um espectro de arbitrariedade, o que põe a História na posição de construção fundadora, eminentemente interessada do presente. Ainda aí, é a crítica do historicismo positivista que continua em perspectiva – nada muito diferente da concepção de história que animava a pedagogia poética do concretismo ou, posteriormente, a *poética sincrônica* de Haroldo. Agora,

porém, é também como elemento inseparável da origem da História que o *acaso* passa a ser lido, como margem de irresponsabilidade e escolha injustificável já na instituição da cultura e do tempo, para o horror das consciências mais tranqüilas.

A *máquina do mundo repensada* propõe-se assim *não* como representação de uma origem universal, mas como eco de uma indeterminação fundamental de origem, uma ausência de fundamento como origem do mundo (cf. GLENADEL, 2006): “ho cantar tresvairo: explode o ovo / cósmico e o grande banguê está ecoando” (89.2-3). Quer dizer, embora a problemática principal do livro se dê no embate do literário com questões colocadas pela ciência, ele envereda decididamente por caminhos que não são propriamente os da ciência, mas os da poesia. A ciência apresenta-se assim como um dos lugares privilegiado pela poesia de Haroldo para refletir sobre os conflitos que constituem a sua própria situação. Por isso os vãos especulativos, a busca pela universalidade de linguagem e meios, a integração contemporânea, e supostamente, o prestígio que a ciência parece conferir ao abstracionismo poético de Haroldo não parecem suficientes para dizer que a ciência signifique exatamente o recalque de uma visão histórica ou política em sua poesia. Antes, é provável que o circunstancial (incluindo aí o cotidiano, o comezinho, o medíocre, quem sabe até o insignificante) esteja por traz das exclusões operadas por essas escolhas. É certo apenas que um certo tipo de absolutismo da circunstância, isto é, o desejo de estar lendo no circunstancial a manifestação do presente como totalidade, para então afirmar o predomínio do econômico, do cotidiano, ou de qualquer área do saber sobre o todo, é o que parece localizar-se mais fundamentalmente no centro da crítica dirigida pela poesia de Haroldo.

Notas

¹ Segundo a leitura de Jean Hyppolite parafraseada por Haroldo, no *Lance de Dados* teríamos “de um lado, a ‘entropia’ (o Acaso), a marcha inexorável dos processos físicos para a aniquilação térmica; de outro, o ‘demônio de Maxwell’ (*o ulterior demônio imemorial*), insinuando a possibilidade de suspender, por um breve lapso de tempo (ou vida), essa fatalidade cósmica” (CAMPOS, 1991, p. 144). O *ulterior demônio imemorial* significa aí a aptidão especial que o poeta possui de, na fatura do poema, *suspender* temporariamente a atuação do acaso, “remunerando o defeito das línguas”, segundo a célebre expressão de Mallarmé.

² Iumna M. Simon aborda a perspectiva histórica de Haroldo e do concretismo em alguns de seus principais trabalhos sobre poesia brasileira contemporânea (SIMON, 1990; 1994; 1999). Em um ensaio recente, Régis Bonvicino (2007) localiza Haroldo num segmento da poesia brasileira que teria privilegiado em grande parte o paradigma “universal-erudito”, enquanto outros poetas modernos haveriam se concentrado preferencialmente sobre o paradigma “local-popular”. Esse também é o argumento levantado por Alcir Pécora (2000) em seu “O big-bang místico”. Para ele, “hermetismo” e anacronismos são os principais motivos que permitem ler o livro como “louvor à autoridade”.

³ Recentemente, A. Pécora incorporou esse termo – “ruínas” – ao título de seu ensaio, reeditado em uma coletânea organizada como homenagem póstuma a Haroldo (cf. MOTTA, 2006).

Referências bibliográficas

- BARBOSA, J. A. Poesia e pensamento (concreto). *Cult*, São Paulo, n. 39, p. 10-12, 2000.
- BONVICINO, R. Algumas tensões na figura de Haroldo de Campos. Disponível em: <<http://www.regisbonvicino.com.br/textcrit1.htm>>. Consultado em: 2 jul. 2007.
- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do Provável*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Teoria da Poesia concreta* (com Augusto de Campos e Décio Pignatari). 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- _____. *Xadrez de Estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Mallarmé*. Tradução A. Campos, H. Campos, D. Pignatari. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. *Galáxias*. São Paulo: Ex libris, 1984.
- _____. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- _____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.
- DIAS, M. H. M. Rotações poéticas da ‘máquina do mundo’: de Camões a Haroldo de Campos. : IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volume2.htm>>. Acessado em: 29 mai. 2007.
- FRANCHETTI, P. Funções e disfunções da máquina do mundo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 2002, Caderno 2.
- GLENADEL, Paula. Figuras do afundamento: sujeito e sentido na modernidade e mais além. *Anais do X Congresso Internacional da Abralic*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- MOTTA, L. (Org.). *Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PÉCORA, A. O Big Bang místico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 20-23, 24 set. 2000. Caderno Mais!
- PIRES, A. D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: FERNANDES, M. L. O. et. al. (Org.) *Estrelas Extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. Araraquara, SP: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2006. p. 109-135.
- SIMON, I. M. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 26, 1990.
- _____. A cidadania de pé quebrado. *Teoria e Debate*, São Paulo, n.26, 1994. Disponível em: <http://www.fpa.org.br/td/td26/td26_cultura.htm>. Acesso em: 15 mar. 2004.
- _____. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 55, 1999, p. 27-36.
- SIMON, I. M.; DANTAS, V. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada)
- SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, São Paulo: Ateliê Editorial, ano 4, n. 8-9, 2005.
- _____. Estrelas extremas – Para Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M. L. O. et al. (Org.) *Estrelas Extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. Araraquara, SP: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2006. p. 167-181.

Ensinar a ver, ensinar a gostar

Lucia Teixeira¹

¹Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF), Campus do Gragoatá, São Domingos, CEP 24210-200, Niterói – RJ – Brasil

luciat@bn.microlink.com.br

Abstract: *The paper proposes a reflection on Arts teaching, with particular emphasis on the teaching of painting, in textbooks, through a semiotic perspective about education and schooling. For school to "make sense", it is necessary to articulate the sensitive with the intelligible so that the rhythm of our looking at the world account for both surprise and awe.*

Key words: *semiotic analysis, Arts Teaching; textbooks.*

Resumo: *O texto propõe uma reflexão sobre o ensino de arte, especialmente de pintura, nos livros didáticos, por meio de um pensamento semiótico sobre a escola. Para que a escola "faça sentido" é necessário articular o sensível e o inteligível e permitir que o ritmo do olhar sobre o mundo seja capaz de acolher a surpresa e o deslumbramento.*

Palavras-chave: *análise semiótica; ensino da arte; livro didático.*

Para falar sobre o tratamento dado ao ensino de arte no livro didático, gostaria inicialmente de comentar um filme nacional recém-lançado, porque é uma obra que gira em torno de um conflito muito conhecido nosso: o que é mais importante, fazer uma fossa de tratamento de esgoto ou fazer um filme?

Essa é a questão de *Saneamento básico – o filme*. Não simplifico a força do filme ao dizer que gira em torno desse conflito, porque o conflito não é simples e traz, nele mesmo, muitos outros. Por outro lado, partir de um filme que opera a partir de uma oposição entre *dever* e *querer* tão bem explicitados serviria bem de introdução à análise de um semioticista, sempre atento a contradições, contrariedades, oposições.

No entanto, todo semioticista esperto, hoje, sabe que não pode reduzir suas leituras a oposições estanques, a quadrados estáticos. É preciso, a partir de *Da imperfeição*, considerar gradações, movimentos, intensidades.

Estou então situando esta comunicação no âmbito da semiótica e não no âmbito da pedagogia; no território da interpretação e não no das normas didáticas; no patamar mais escorregadio das intensidades e não no andaime seguro das categorizações opositivas.

Por tudo isso, começar pelo filme pode ser bastante rendoso. Na comunidade de Linha Cristal, na serra gaúcha, um grupo de moradores dirige-se à prefeitura para pleitear a construção de uma fossa de tratamento do esgoto local, despejado diretamente no riacho que banha a pequena vila. Recebidos pela secretária da prefeitura, ouvem a resposta de que "não há verbas" para isso. Em contrapartida, a secretária informa que há uma verba de 10 mil reais do governo federal para a realização de um vídeo. Sugere

então aos moradores que façam o filme e usem o dinheiro para abrir a fossa. Eles terão que, no entanto, entregar pronto o roteiro do curta, para o dinheiro ser liberado. Convencidos pela secretária de que “dinheiro de Brasília não se devolve”, os moradores começam a pesquisa sobre o que significam coisas tão distantes de sua realidade como “roteiro”; “custos de edição”; “ficção” etc. Não vou aqui me alongar no filme, que é ótimo e merece ser visto; o que me interessa nesse momento é estender um pouco a discussão sobre o que é essencial para a vida de todos nós: um filme ou uma fossa?

E por que me aproveito dessa questão? Porque vivemos, em nossas escolas públicas, dilemas muito semelhantes. A professora ameaçada pelo aluno envolvido no tráfico, o menino que dorme durante a aula porque tem fome, a criança cheia de feridas, por causa da vala que corre no fundo do barraco – quem aqui, trabalhando em escola pública, já não viveu situação parecida? E quem aqui já não pensou, diante de tudo isso: para que ensinar literatura? Para que ensinar a ler uma pintura?

No filme, o que acontece é muito significativo e pode nos ajudar a compreender que nos equivocamos se, em algum momento, pensamos no caráter secundário daquilo que ensinamos. Os moradores de Linha Cristal, liderados por Marina, a maravilhosa personagem de Fernanda Torres, se envolvem de tal modo na realização do vídeo que encontram novo sentido para suas vidas, antes paradas e turvas como as águas do riacho que precisava de saneamento. Mais que isso, no entanto, eles aprendem que seu amorismo não deveria prejudicar as filmagens e uma frase se repete na boca dos personagens e vira slogan estampado no cartaz do filme: “Se é para fazer, melhor fazer bem feito”.

Mais, portanto, que encontrar um caráter salvador na arte, eles percebem que a tensão do dever pode ser relaxada pela distensão do querer. E compreendem que “fazer bem feito” dá prazer, além de reconhecimento, amor e boas risadas.

Pulo de Jorge Furtado para Paul Valéry e sua reflexão sobre a “ação de desmedida” que ocorre quando uma obra é capaz de “comover, surpreender, deslumbrar ou desconcertar o espírito do Outro” (VALÈRY, 1991, p.192). Posso então articular o filme de Furtado, o pensamento de Valéry e a postulação de Greimas a respeito do estado de estesia que toma conta do sujeito diante do objeto estético.

É daqui que parto, então, para falar do ensino de artes na escola, especialmente sobre o ensino da apreciação da pintura. Não se trata de aula de Educação Artística nem de aula prática de técnicas de pintura, mas da entrada, nas aulas de Língua Portuguesa, de textos não só de diversos tipos e gêneros, mas de textos de diferentes materialidades. Mais ainda, trata-se de falar disso em relação ao trabalho que pode ser desenvolvido no livro didático e falo então não só como semioticista, mas como autora de livros didáticos, sempre em parceria com Norma Discini. Relato aqui não só a experiência com a coleção *Leitura do mundo*, lançada em 2000, mas também o refinamento que essa experiência sofreu com a elaboração da nova coleção, *Passaporte para a língua portuguesa*, em processo final de edição, ambas as coleções, destinadas ao segundo segmento do ensino fundamental, editadas pela Editora do Brasil. Não falo dessas experiências considerando-as exemplares, mas tão somente considerando-as as minhas experiências, aquilo de que posso falar.

Começamos então pela constatação de que os alunos, em geral, não conhecem nada de pintura, provavelmente nunca foram a uma exposição ou um concerto e talvez a reprodução da Santa Ceia de Da Vinci na parede de casa seja a única referência que

tenham à arte, ainda assim sem associá-la ao valor estético, mas à função religiosa. Digamos que o aluno tenha uma situação econômica favorável e disponha em casa de computador conectado à Internet. Nesse caso também nada garante que seu conhecimento de arte vá além da versão açucarada dos clássicos em trilhas sonoras da Disney nem que sua ligação com museus supere a obsessão pelas conversas no MSN ou as respostas às mensagens no Orkut.

Seria então necessário contar com a possibilidade de que a escola, ao atuar para elevar o nível de aspiração dos alunos, fosse capaz de formar-lhes o gosto, ou o bom gosto, aquele que de distinção vira regra e de privilégio de uns passa a frustração ou rebaixamento de outros.

É preciso considerar que o gosto é também o que se expressa como juízo e o juízo do gosto é tanto terminativo quanto subjetivo (Marsciani, 1997). Um juízo como “É bonito!” delimita o espaço de uma subjetividade, porque rejeita a dúvida que, mais que a recusa do objeto, implica na rejeição do sujeito.

O juízo do gosto é também seletivo e costuma dividir a sociedade em classes em função de seus hábitos e preferências. É mais cultivado o espírito que aprecia João Gilberto que aquele que se delicia com Zezé de Camargo, é mais cult aquele que cita a última obra da última vanguarda que o erudito que conta a história do surgimento do impressionismo, é mais descolado quem curte videoarte que aquele indivíduo pré-histórico que prefere telas penduradas nas paredes.

O gosto, em semiótica, vem sendo discutido como um valor que afirma uma diferença, uma descontinuidade em relação a uma continuidade – e me sirvo aqui do artigo de Fiorin publicado no livro *O gosto das gentes, o gosto das coisas* (1997). Prefiro retratos a paisagens, pintura renascentista à arte pop, Van Gogh a Jackson Pollock. É assim mesmo, associando grandezas muitas vezes incompatíveis que age o gosto médio. A preferência é passional e incapaz de perceber o universo discursivo que a envolve. Ainda segundo Fiorin, o gosto é regido pelo princípio da gratuidade e seu sentido radica no corpo.

Ora, se o gosto está naquilo que se afasta do dever, como pode a escola formar o gosto, se tudo nela se volta exatamente para o campo da obrigação, da coerção, da padronização? E se o gosto liga-se à percepção do mundo sensível e ao movimento que faz o corpo girar e pender em certa direção e não em outra, como pode um discurso modalizado pela certeza, como é o da escola, abrir-se para o que é vago ou incerto?

Proponho aqui um pensamento semiótico sobre a escola, determinando um modo de agir semiótico radical: fazer com que a escola *faça sentido*. Para fazer *fazer sentido* será preciso articular o mundo sensível ao inteligível, acolher a disposição do corpo e a diferença de ritmos do pensamento e da ação, estimular a inteligência e sensibilizar os gestos.

Há uma malha discursiva pulsando e sustentando as ações da escola e dos sujeitos que interagem em seu espaço. Nessa malha, os lugares-comuns têm lugar confortável e repelem a dúvida, a polêmica, o desconcerto que pode desestabilizar crenças e regras. Pois é justamente aí, na brecha e na ruptura, que se pode intervir semioticamente: acolhendo o sentido que escapa e incorporando o corpo que adormece nas carteiras duras e aborrecidas da sala de aula.

Susan Sontag, em seu livro *Contra a interpretação*, conclui o artigo de abertura com uma espécie de conclamação: “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p.23). Temos aqui um bom ponto de partida. Rejeitando a interpretação do conteúdo, que esvazia a obra por preenchê-la do que ela não é – ou não é apenas – a pensadora norte-americana propõe que se revele a superfície sensual da arte, aquilo que chama de *forma*. E alerta: “o que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais” (SONTAG, 1987, p.23). Paul Valéry, menos incisivo mas não menos insatisfeito com o trabalho acadêmico da interpretação, questiona: “O que é feito do que se observa imediatamente em um texto, das sensações que ele está destinado a produzir?” (VALÈRY, 1991, p.183)

A pergunta do poeta me dá a deixa para a segunda entrada da semiótica neste texto, agora para apresentar-se como a teoria que me oferece, no atual estágio de suas pesquisas, um instrumental competente para a análise de textos em que a função estética seja privilegiada. Mais especialmente, volto-me agora para a possibilidade de leitura da pintura, pensando-a na relação necessária que a contemplação do que é visível cria com a linguagem verbal. Volto por um instante a Valéry, para me apropriar de alguma coisa que diz ao jovem poeta:

...só compreendemos os outros, (...) só compreendemos a nós mesmos, graças à *velocidade de nossa passagem pelas palavras*. Não se deve de forma alguma oprimi-las, sob risco de ver o discurso mais claro decompor-se em enigmas, em ilusões mais ou menos eruditas. (VALÈRY, 1991, p.203)

Não se pode passar apressadamente pela palavra poética. Nem pela pintura.

A formulação me lembra outra, desta vez de um semioticista, Jean-Marie Floch. Na introdução do livro *Une lecture de Tintin au Tibet*, em que analisa a HQ do famoso personagem belga, explica seu método de leitura, fundamentalmente baseado na observação continuada: “observar e observar mais uma vez, sempre que se dispuser de um momento livre, no táxi, no trem, no avião”. Em todos os lugares, em qualquer situação, enquanto preparava sua análise, ele tinha diante dos olhos o Tintim. Considerava a observação não só um método indispensável, mas um ato de resistência. Fixar-se num objeto, para apreciá-lo e estudá-lo, é uma forma de alhear-se do acessório e da dispersão proposta pela “torrente de imagens” dos apelos visuais do mundo (FLOCH, 2002, p.4).

É desse ato de resistência que a escola precisa falar aos alunos, é de calma, paciência, minúcia, contemplação e tempo de percepção que os alunos precisam, num primeiro momento. Em seguida, de método.

Em exercícios propostos a alunos do primeiro segmento do ensino médio em livros didáticos, tenho procurado partir da descrição do que está dado na tela (Quem são as personagens? Que paisagem se apresenta? Que objetos aparecem? Ou, em pinturas abstratas: que cores foram escolhidas? Que formas geométricas podem ser reconhecidas? etc), para, em seguida, operar com oposições cromáticas, eidéticas e topológicas, como recomenda a semiótica plástica para a análise do plano da expressão de textos visuais. A correspondência entre categorias do plano da expressão e do plano do conteúdo é a

terceira etapa. Cada uma dessas explorações impõe vários momentos. Garante-se, com a adesão a uma teoria, um caminho a seguir nas análises, não uma fôrma, um modelo a seguir, mas um percurso do olhar dado por uma orientação metodológica.

Gostaria de concluir reafirmando por que considero relevante que a escola ensine a apreciar a pintura. Em primeiro lugar, porque estamos todos cercados de imagens e de lembranças de imagens que se colam a nossa imaginação e constroem uma concretude visual para o mundo que tanto pode nos afetar pelo excesso quanto pela indiferença, ambas as possibilidades configurando-se como ausência de sentido. Para que não nos escape essa visibilidade do mundo configurada como sentido é preciso deixar o olho correr solto, o corpo mover-se em muitas direções, o tato perceber diferentes asperezas e suavidades. De modo que seja possível ser tocada por uma cor e permitir que o olho volte à cor, sorva a cor, experimente-a como prazer e absorva-a como experiência que se tornará memória e discurso. O ritmo da contemplação terá de resistir à velocidade da caminhada.

Em segundo lugar, observar a pintura é aprender um novo modo de habitar o mundo verbal que nos faz existir socialmente. Aprender a examinar uma forma em sua especial função topológica ou um contraste entre luz e sombra como um recurso para permitir ou impedir a entrada de meu olho numa cena – eis aí duas formas novas de habitar o mundo, de inquietar-se com o mundo.

Trata-se de aprender a olhar de muitos modos, mesmo de olhos semi-cerrados, mesmo com os olhos desviados do mundo visível e voltados para a coleção de sonhos e imagens que, dentro de nós, juntam fragmentos e constroem narrativas para a visibilidade do mundo. Pois se a visão depende do movimento, como queria Merleau-Ponty, a imersão é também um gesto do corpo, um adentrar em mim – reverso e condição da saída de mim.

A pintura, a música, a poesia são essas linguagens do pouco uso, que podem afetar a presença do homem no mundo. Jorge Furtado, em entrevista sobre o filme de que falei no início, respondia à pergunta “Cinema é básico?” com a seguinte verdade: “Cinema é básico total”. Pois é isso, meus amigos, espero ter-lhes falado um pouco desse “básico total” que é a pintura, a apreciação da pintura, o ensino da apreciação da pintura, o papel do livro didático no ensino da apreciação da pintura.

Referências bibliográficas

FIORIN, José Luiz. De gustibus non est disputandum? Para uma definição semiótica do gosto. In: LANDOWSKI, Eric; FIORIN, José Luiz (eds.). *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica*. São Paulo: EdUC, 1997.

FLOCH, Jean-Marie. *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris: PUF, 1997.

LANDOWSKI, Eric. Gosto se discute. In: LANDOWSKI, Eric; FIORIN, José Luiz (eds.). *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica*. São Paulo: EdUC, 1997.

MARSCIANI, Francesco. “Também é bonito! Sobre o aspecto terminativo do juízo do gosto. In: LANDOWSKI, Eric; FIORIN, José Luiz (eds.). *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica*. São Paulo: EdUC, 1997.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VALÈRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Sites da Internet consultados

<http://www.casacinepoa.com.br/saneamen/saneamen.htm>. Acesso em: 23 jul. 2007.

<http://www.omelete.com.br/Conteudo.aspx?id=100006855&secao=cine>. Acesso em: 23 jul. 2007.

<http://www.asala.com.br/?p=216>. Acesso em: 23 jul. 2007.

<http://www.cineplayers.com/critica.php?id=1058>. Acesso em 25 jul. 2007.

O espaço da narração e o espaço da narrativa

Oziris Borges Filho

Curso de Letras – Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

oziris@oziris.pro.br

***Abstract.** In this study the term narration will be understood as the act of narrating and narrative as what was told. The narration will be always told in the first person (here) or in the third person (in some place). Under this circumstance, we will always have a locus that is related to this instance of creation of the literary text that is considered zero-point from which the spacing of the narrative is created. Many times, we will have a delineation of the locus of narration inside the narrative, at other times this locus only will be assumed because the one who tells a story always tells from a place. Analyzing the relation between the locus of narration and the locus of narrative from the thematic axes of the coincidence and the appearance we will have some interesting possibilities. It is what this study intends to demonstrate.*

***Keywords.** Locus; narration; narrative; narrator.*

***Resumo.** Aqui, tomaremos o termo narração como o ato de narrar e narrativa como aquilo que foi narrado. A narração será feita sempre em primeira pessoa (aqui) ou em terceira pessoa (algures). Dessa maneira, teremos sempre um espaço que diz respeito a essa instância de criação do texto literário, considerado o ponto zero a partir do qual se cria a espacialidade da narrativa. Muitas vezes, teremos uma projeção do espaço da narração dentro da narrativa, outras vezes esse espaço só será pressuposto, pois quem narra narra sempre de algum lugar. Analisando-se a relação entre o espaço da narração e o espaço da narrativa a partir dos eixos temáticos da coincidência e do aparecimento teremos várias possibilidades interessantes. É o que pretendemos demonstrar.*

***Palavras-chave.** Espaço; narração; narrativa; narrador.*

Primeiramente, cumpre esclarecer que a questão do espaço da narração e do espaço da narrativa é melhor tratada no item do espaço lingüístico justamente porque é através do uso das classes gramaticais tais como advérbios e pronomes que se melhor determinam esses dois tipos de espaço.

Reis & Lopes (1988) afirmam que os vocábulos narração e narrativa são polissêmicos, utilizados em diversos contextos. Aqui, tomaremos o termo narração

como o ato de narrar e narrativa como aquilo que foi narrado. Outras linhas teóricas chamam a essa divisão de discurso e história. Por motivos didáticos, tomaremos essa diferenciação independentemente do tipo de texto: prosa ou verso.

A narração será feita sempre em primeira pessoa (aqui) ou em terceira pessoa (algures). Dessa maneira, teremos sempre um espaço que diz respeito a essa instância de criação do texto literário, considerado o ponto zero a partir do qual se cria a espacialidade da narrativa. Muitas vezes, teremos uma projeção do espaço da narração dentro da narrativa, outras vezes esse espaço só será pressuposto, pois quem narra narra sempre de algum lugar. Há, portanto algumas possibilidades teóricas interessantes nessa relação entre espaço da narração e espaço da narrativa.

Analisando-se a relação entre o espaço da narração e o espaço da narrativa a partir dos eixos temáticos da coincidência e do aparecimento teremos as seguintes possibilidades.

Em relação à coincidência ou não entre o espaço da narração e o espaço da narrativa, teremos:

1. Espaço da narrativa coincide com espaço da narração;
2. Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração;
3. Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração.

Em relação ao grau de aparecimento do espaço da narração, teremos:

1. Espaço da narração aparece sutilmente;
2. Espaço da narração aparece explicitamente;
3. Espaço da narração não aparece.

Teoricamente, essas possibilidades ocorrem com narradores em primeira pessoa ou terceira. No entanto, há uma predominância da 1ª. pessoa nas duas primeiras possibilidades e predominância da 3ª. na última.

Cruzando todas essas perspectivas, chegamos às seguintes ocorrências:

1. Espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece sutilmente;
2. Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece sutilmente;

3. Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração que aparece sutilmente;
4. Espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece explicitamente;
5. Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece explicitamente;
6. Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração que aparece explicitamente;
7. Espaço da narrativa aparece, o espaço da narração, não.

Dessa maneira, fica clara a importância para o toponalista dessas relações entre espaço da narrativa e espaço da narração. Muitos efeitos de sentido são criados a partir dessas possibilidades e seria um erro não nos atentarmos a elas.

Vejam alguns exemplos dessa relação entre o espaço da narração e o espaço da narrativa.

*Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz **aqui** do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. (Dom Casmurro, Machado de Assis, grifo nosso)*

Quando o narrador usa o advérbio aqui, ele indicia seu espaço. No caso, ele habita o bairro Engenho Novo. Portanto, nesse momento, temos o espaço da narração coincidindo com o espaço da narrativa. A escolha do título do romance deveu-se a um fato que se passou no mesmo bairro em que o narrador escreve sua narrativa. Por isso o capítulo segundo começa assim:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fê-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu.

Até esse momento, o narrador ainda não passou a escrever a narrativa propriamente dita. Ele expõe os motivos que o levaram a escrever o livro. A narrativa, propriamente dita só começará no capítulo III:

Ia entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da rua de Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

É assim que começa a narrativa de Dom Casmurro segundo o narrador. Portanto, fica claro que, em um primeiro momento, o narrador nos mostra apenas o espaço da narração. Esse espaço aparece de maneira explícita e abundante já que o narrador, no segundo capítulo, nos esclarece que a casa em que mora reproduz a antiga casa da rua de Matacavalos e mostra-nos detalhes dela. Quando o narrador passa a contar a sua história, há uma diferenciação dos espaços. O espaço da narração continua sendo a casa do Engenho Novo que é uma réplica da casa de Matacavalos, porém a narrativa não se passa mais na casa do Engenho Novo. Passa-se na casa original e em outros espaços também. Assim, levando-se em conta a narrativa como um todo, percebe-se que o espaço da narração coincide parcialmente com o espaço da narrativa.

Vejamos outro exemplo em que o espaço da narração é claramente exposto dentro da narrativa. Trata-se do romance *Aparição* de Vergílio Ferreira.

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. Uma lua quente de Verão entra pela varanda, ilumina uma jarra de flores sobre a mesa. Olho essa jarra, essas flores, e escuto o indício de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. (p. 11)

Novamente, através do advérbio **aqui**, do pronome **esta** e do verbo no presente do indicativo “relembro”, o narrador mostra-nos o espaço da narração. Após essa introdução, no capítulo I, o narrador escreve:

Pelas nove da manhã deste dia de Setembro cheguei enfim à estação de Évora. Nos meus membros espessos, no crânio embrutecido, trago ainda o peso de uma noite de viagem.

Dessa maneira temos os dois espaços bem caracterizados logo de início. O espaço da narração é o espaço da sala vazia em que o narrador está e relembra sua história que se passou, principalmente, em Évora, espaço da narrativa. Mais à frente, encontramos o seguinte trecho:

Eis que me levanta de novo a imagem de meu pai, caído de bruços sobre a mesa, ao jantar, dias antes de eu partir. Todos os anos, pela vindima, meus pais queriam ali os três filhos pelo Natal. O Tomás vivia perto, tinha também a sua lavoura, mas não deixava nunca de comparecer ao jantar. Mas o Evaristo vivia na Covilhã. E agora, que escrevo esta história à distância de alguns anos, exactamente neste mesmo casarão em que tudo se passou, relembro vivamente o estrépito da sua chegada nessa manhã de Setembro. (p.16)

Em *Aparição*, o fato principal da vida do narrador Alberto, acontece em Évora, no entanto, como recorda sua trajetória desde criança, temos que alguns episódios de sua infância se passaram no mesmo casarão que herdou na partilha da herança da família e em que se encontra após abandonar Évora. Desse modo, nesses momentos em que recorda a infância, o espaço da narração coincide com o espaço da narrativa. Há, portanto, uma coincidência parcial entre o espaço da narrativa e o espaço da narração. Essa coincidência parcial, no entanto, é maior que a de *Dom Casmurro*, já que Bentinho escreve de uma casa que não é a de sua infância.

Vejamos ainda um último exemplo. Trata-se do romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos. No capítulo segundo, o narrador afirma o seguinte:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta.

Vemos no trecho o espaço da narração explicitamente apresentado pelo advérbio “aqui”, pela referência ao “trabalho moroso” e pelo uso do verbo no presente do indicativo. Paulo Honório é o narrador do romance em primeira pessoa e nessa narrativa ele nos conta sua vida cheia de episódios interessante dos quais os principais se passaram na fazenda São Bernardo onde ele escreve sua história. No final dessa narrativa, no último capítulo, o narrador escreve:

Com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me aqui em S. Bernardo, escrevendo.

As janelas estão fechadas. Meia-noite. Nenhum rumor na casa deserta.

Vê-se que o espaço da narração aparece explicitamente e o próprio narrador diz sobre o seu fazer: escrever.

Nos três exemplos que citamos, *Dom Casmurro*, *Aparição* e *São Bernardo* o espaço da narração aparece e está claramente indiciado pelo uso do advérbio e do pronome de conotações espaciais. Além disso, percebe-se que nesses três romances o espaço da

narração coincide com o espaço da narrativa parcialmente. E o interessante dessa coincidência entre o espaço da narração e o espaço da narrativa é que nos três romances há uma gradação diferente. Em *Dom Casmurro*, a coincidência é mínima. Praticamente, apenas os dois primeiros capítulos são coincidentes. O restante da narrativa não coincide com o espaço da narração. Já em *Aparição*, Alberto, o narrador protagonista conta sua história a partir do espaço em que passou sua infância. Dessa maneira, toda referência aos seus anos de infância, que não são poucas, bem como a narrativa das visitas que fazia a sua mãe enquanto adulto, ocorrem no mesmo espaço da narração. No entanto, nesse romance, o ponto central se passa em Évora, cidade onde conhece Carolino e Sofia, personagens extremamente importantes que influenciam decisivamente a vida do protagonista. Finalmente, em *São Bernardo*, ocorre o oposto do que aconteceu em *Aparição*. O protagonista narrador, Paulo Honório, está vinculado à fazenda São Bernardo desde muito cedo e os principais fatos de sua vida aconteceram na e pela fazenda. E é de lá, da fazenda São Bernardo, que o protagonista efetua sua narração. Em *São Bernardo*, temos quase uma coincidência entre espaço da narração e espaço da narrativa.

Nesses Três exemplos, que citamos, as narrativas são feitas em primeira pessoa. Já em uma narrativa em terceira pessoa, é comum o espaço da narração estar totalmente ausente. Há um espaço onde se produziu a narrativa, mas ele pode não aparecer. Sabemos que ele existe por pressuposição, ou seja, se há narrativa, há quem a escreveu e este alguém estava situado em determinado espaço. Veja-se, a título de exemplo, o trecho inicial do romance *O mulato* de Aluísio Azevedo:

Era um dia abafadiço e aborrecido. A pobre cidade de São Luís do Maranhão parecia entorpecida pelo calor. Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaldavam. As vidraças e os lampiões faiscavam ao sol como enormes diamantes; as paredes tinham reverberações de prata polida; as folhas das árvores nem se mexiam; as carroças de água passavam ruidosamente a todo o instante, abalando os prédios; e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem-cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes. Em certos pontos não se encontrava viva alma na rua; tudo estava concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho. (p. 9, Ediouro, s.d.)

O narrador nos apresenta o espaço da narrativa com abundância de detalhes, mas nada diz do espaço da narração. Essa omissão reforça o caráter de objetividade que a narrativa em terceira pessoa possui. Quanto mais o espaço da narração aparece dentro da narrativa, mais subjetiva esta se mostra.

Note-se que para uma topoanálise é muito importante diferenciarmos o espaço da narração e o da narrativa para percebermos suas implicações mútuas e podermos perceber os efeitos de sentido a partir daí criados.

Referências bibliográficas

- BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens. Essai de sémiotique discursive*. Amsterdam: Hadier Benjamins, 1985.
- BONHOMME, Béatrice. Espace et voix narratives dans le poème contemporain. In : MARTI, Marc(org.) Cahiers de narratologie, N° 9, *Espace et voix narrative*. Nice: Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 1999. pp. 175 – 203.
- BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: BORGES FILHO, O., GAETA, Maria Ap. J. Veiga. *Língua, literatura e ensino*. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2005. pp. 85-130.
- DEGRÉS - revue de synthese a orientation semiologique. N.º 35-36, 1983. Ambos os números dessa revista são dedicados inteiramente ao espaço.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação - as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FRANK, Joseph. “*La forme spatiale dans la littérature moderne*. Poétique, Paris: Seuil, n.º 10, 1972.
- GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- HAMON, Philippe e LEDUC-ADINE, Jean-Pierre(org.). *Mimesis et Semiosis*. Paris : Nathan, 1992.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

A escrita paratática e pós-moderna de Esdras do Nascimento e Sam Shepard

Ricardo da Silva Sobreira

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

Rua: Cristóvão Colombo, n.º 2265 – Jardim Nazareth

15054-000 São José do Rio Preto – SP.

Abstract: *The paratactical style and the indeterminacies are literary strategies that resist the conventional impulse of totalizing the elements presented in the text because instead of selecting rigorously the aspects of the reality and subordinate the images and perceptions into a hierarchy, the use of these techniques favors the juxtaposition of multiple perspectives and the frustration of narrative closure. Thus, the use of parataxis and indeterminacies in Esdras do Nascimento's novel O ventre da baleia (1980) as well as in Sam Shepard's story "Tinnitus" (2002), tends to fragment the reader's perception and suggest several different possibilities of interpretation.*

Keywords: *Postmodernism; Indeterminacy; Parataxis; Sam Shepard; Esdras do Nascimento.*

Resumo: *O estilo paratático e as indeterminações são estratégias ficcionais que resistem ao impulso convencional de totalizar os elementos projetados pelo texto porque, em vez de organizar rigorosamente os aspectos do real e subordinar as imagens e percepções a uma hierarquia, a utilização dessas técnicas favorece a justaposição de múltiplas perspectivas e a frustração do fechamento narrativo. Dessa forma, o uso da parataxe e da indeterminação no romance O ventre da baleia (1980), de Esdras do Nascimento, e no conto "Tinnitus" (2002), de Sam Shepard, tende a fragmentar a percepção do leitor e a sugerir diferentes possibilidades de interpretação.*

Palavras-chave: *Pós-modernismo; Indeterminação; Parataxe; Sam Shepard; Esdras do Nascimento.*

Alguns investimentos no gênero conto durante as últimas três décadas parecem oferecer desafios interessantes às estratégias de interpretação convencionais, sobretudo àquelas baseadas, por exemplo, nos pressupostos estruturalistas. Embora isso possa soar axiomático, pois não podemos afirmar que as obras contemporâneas empreguem técnicas narrativas absolutamente novas — as estratégias narrativas analisadas neste

trabalho, por exemplo, não são de todo inéditas — o uso de algumas técnicas específicas parece ser enfatizado, em detrimento de outras, na narrativa contemporânea. A maneira como o emprego desses procedimentos artísticos resiste ao escrutínio dos aparatos de análise tradicional têm que ver com o fato, conforme salienta Jameson ao considerar um contexto artístico mais amplo, de que “muitas de nossas categorias críticas e avaliatórias anteriores (baseadas principalmente na diferença radical entre a cultura modernista e a de massa) deixam de ser funcionais” (2004, p.41).

Talvez uma das estratégias narrativas mais recorrentes e interessantes na ficção contemporânea seja o *revival* do estilo paratático. Longe de ser um recurso novo — Aristóteles, no livro III da *Retórica*, já postulava que o orador deveria evitá-lo, por tratar-se de um estilo “desagradável” (1959, p.9) ao ouvinte — a parataxe tem merecido algumas discussões recentes no âmbito da crítica literária.

Como sabemos, a parataxe, em princípio, constitui-se uma modalidade de organização sintática na qual as orações são desprovidas de conexões rigorosas, ou seja, as orações são meramente justapostas. O termo “parataxe” provém da junção de duas palavras de origem grega: o prefixo “pará-”, que significa “ao lado” e o radical “táxis”, que quer dizer “arranjo, ordem, classificação”. No campo literário, no entanto, o conceito de parataxe foi explorado por alguns teóricos e seu sentido foi expandido para os efeitos de sentido que esse estilo pode instaurar em um texto.

Auerbach, por exemplo, associa o emprego da sintaxe paratática na *Canção de Rolando* a efeitos de natureza plástica no texto, pois essa técnica dilui uma “cena” em uma série de pequenas parcelas acidentadas e tende a afrouxar a relação explicativa entre esses “quadros estáticos” e a ressaltar a energia marcante dos gestos captados no “instante cênico” (2004, p.83-105). Auerbach, no entanto, deixa transparecer que o uso da parataxe está mais ligado ao estilo baixo e, por este estilo “limitar” as ações e os pensamentos das personagens, esse recurso, de certa forma, prejudicaria a “admirável unidade” da obra (Ibidem, p.91-92).

Tomada posteriormente como uma metáfora de ordem política, a parataxe transcendeu de vez o campo da sintaxe para inscrever-se em uma esfera muito mais ampla de discussão. Adorno, por exemplo, ao analisar a poesia de Hölderlin, considera os usos da parataxe como “desordens artísticas, que se esquivam à hierarquia lógica da sintaxe subordinativa”, pois os elementos se conectam “de outro modo que no raciocínio” e evocam a música. Já nas décadas finais do século XX, Hayden White publicou um texto no qual tratava da parataxe em termos de “rebelião artística” (1971, p.67) contra as estratégias hipotáticas de representar e organizar a experiência do real. Segundo White, esse estilo é “inerentemente democrático e igualitário em vez de aristocrático e elitista” (p.69), pois a “consciência paratática” consiste em “uma linguagem de disjunções lineares” que evita organizar a realidade baseada em relações de subordinação e dominação.¹

Não concordamos inteiramente, porém, com a idéia de linearidade exposta por White, pois, conforme este artigo buscará mostrar mais adiante, o processo paratático, em alguns casos, embota as referências temporais e espaciais dos acontecimentos, tornando quase inviável a tarefa de determinar qual a ordem em que as ações se deram.

A partir desse breve esboço inicial dos principais pontos de vista teóricos a respeito desse conceito crítico, analisamos, a seguir, como o processo paratático atua em textos de dois autores contemporâneos muito diferentes, o brasileiro Esdras do Nascimento e o norte-americano Sam Shepard, para contrapor, ao longo do trabalho, o nosso próprio entendimento desse estilo de escrita.

(Des)ordens

Nascido em 1934, o escritor piauiense, radicado no Rio de Janeiro, Esdras do Nascimento conta com diversos títulos publicados em sua variada produção, que vai desde adaptações de histórias infantis a coletâneas de contos e ensaios sobre comunicação e literatura, sem mencionar o trabalho desenvolvido pelo autor na direção de uma oficina literária no Rio de Janeiro. Contudo, o escritor destaca-se por seus romances, entre eles, o recente *A dança dos desejos, opus 13* (2006), *Lição da noite* (eleito em 1998 pela Academia Paulista dos Críticos de Arte como o melhor romance do ano), além de uma dezena de outros títulos como *Tiro na memória* (1965) e *O ventre da baleia* (1980).

Permeado por uma prosa límpida, sem muitas ornamentações estilísticas, o romance *O ventre da baleia* projeta o universo ficcional de uma Brasília que destoa do noticiário sobre as manobras decisivas do poder público. Em vez de um cenário, de certa forma, glamouroso e revestido de importância envolvendo os acontecimentos na esfera política, o romance recria a capital do país como uma terra quase inóspita, caracterizada pelos grandes espaços vazios e pela constante sensação de isolamento: “A imensidão do espaço, os horários inflexíveis, a rigorosa programação” (NASCIMENTO, 1980, p.18). Os habitantes dessa geografia quase lunar padecem, em suas vivências íntimas, de semelhante aridez, pois, atraídos de outras partes do Brasil ao Planalto Central pelos cargos em repartições e autarquias estatais, sentem-se desterritorializados e emocionalmente vulneráveis devido ao fato de que, na capital do país, “as amizades não cria[m] raízes” (Id., *ibid.*, p.92), assim como as relações amorosas, que são superficiais e parecem apenas nascidas da “necessidade de preencher os vazios interiores” provocados pela “monotonia de Brasília, a falta do que fazer, os grandes espaços vazios, a quase impossibilidade de encontrar alguém caminhando pelas superquadras” (p.40). Todos esses sutis desequilíbrios, marcados por “uma angústia macia e envolvente” acabam se configurando como “geradores de êxtases místicos e superstições” (p.40) no íntimo das personagens que, não raro, são levadas a crer e a vivenciar experiências incomuns como curas espirituais (p.115-118), contatos com seres extraterrestres (p.102-104) e outras manifestações sobrenaturais como, por exemplo, o episódio do filho de um diplomata que, após sumir durante uma ventania, reaparece no imaginário local envolto “numa nuvem de flores azuis, vermelhas e amarelas, [...] carregando no colo um coelho branco” e realizando milagres (p.140-141).

O romance não apresenta um fio narrativo condutor, compõe-se, na verdade, de várias narrativas fragmentárias protagonizadas por diferentes personagens que se revezam no primeiro plano ao longo dos trinta capítulos desiguais do romance. Os episódios se sucedem em aparente desordem cronológica e essas trajetórias incompletas das personagens formam um mosaico de vidas medíocres e solitárias. As investigações do assassinato ou suicídio (dúvida que jamais se dissipa) do advogado Mauro Sérgio Arruda parecem gerar na intriga uma atmosfera de *thriller* policial, mas essa impressão não se confirma, dados os poucos capítulos voltados ao inquérito criminal e ao pífio progresso das investigações, conduzidas pelo delegado Antônio Geraldo, que está mais preocupado com partidas de xadrez por correspondência (p.31), os devaneios galácticos de sua filha adolescente (p.102-104) e a úlcera de sua esposa (p.115-117). O relacionamento do funcionário Jair com sua colega de repartição Albarela e a misteriosa Cecé (p.11-30, 143-150) também parecem consolidar a fórmula do triângulo amoroso,

mas esse modelo tampouco se verifica, pois ambas as mulheres não chegam a se conhecer, portanto, não há uma relação tensiva entre as personagens, que acabam se envolvendo em outros relacionamentos.

Não há resoluções derradeiras nem fechamentos harmônicos para nenhuma dessas intrigas, o que pode frustrar leitores mais afeitos à ficção convencional. Dessa maneira, o que predomina no romance de Esdras do Nascimento é uma montagem ziguezagueante de situações vivenciadas por diferentes personagens que se relacionam casualmente seguindo uma lógica de composição que tenta plasmar o regime cotidiano da vida empírica, cujas relações não obedecem a um esquema claramente fixado e cujos encontros e desencontros se processam ao sabor do acaso.

Essa percepção é reforçada ao nível da construção formal do texto, pois, em seu fazer literário, o autor tende a valer-se, em algumas passagens do romance, da técnica da organização paratática como, por exemplo, no seguinte trecho: “Enquanto decide, acende as velas do castiçal, liga baixinho o gravador, senta-se no banco diante do espelho, olha-se nos olhos. A chama das velas ilumina com descrição o quarto” (p.79). Cabe enfatizar, no entanto, que a existência de um texto escrito completamente em estilo paratático é uma ilusão, pois, a maioria das narrativas alterna trechos em que a organização sintática se dá ora por meio de relações de subordinação, ora pela justaposição de frases carentes de conetivos rigorosos. No caso desse romance específico, há uma grande ocorrência (senão predominância) de passagens em estilo paratático.

Na passagem anteriormente citada do romance, há uma “cena” dissolvida em vários quadros que obedecem ao *script* de um acontecimento banal. Essa seqüência narrativa confere relevo a um tipo de construção que parece radicada na realidade por fazer referência a uma série de pequenas ações cuja ordem evoca à da esfera empírica humana. No entanto, a interessante “desorganização” do romance, de um modo geral, e, mais especificamente, de passagens como a seguinte tende a transcender as noções de um realismo mais tradicional e de instaurar a fragmentação da perspectiva do narrador:

Sentado no banquinho perto do balcão, Jair bebe devagar o café. Quatro rapazes jogam baralho numa das mesas. As outras estão vazias. Preso ao teto, o ventilador gira as hélices, monótono. Ninguém passa na calçada. Um automóvel se detém no sinal. A mulher ao volante tem cabelos alourados e jeito de prostituta (NASCIMENTO, 1980, p.11)

Da forma como o texto está redigido, tem-se a impressão de um painel momentâneo onde várias ações breves se desenrolam simultaneamente: o protagonista bebe, os rapazes jogam, o ventilador gira, o carro pára, etc. A nomeação dos sujeitos que praticam as ações a cada novo quadro colabora para enfatizar a independência de cada ação. Além disso, não é possível determinar qual é a relação entre essas pequenas ações e essas personagens, que parecem nem se conhecer. Essa carência de ligações entre os acontecimentos é um efeito intencionalmente criado pelo autor para reforçar o caráter fragmentário da experiência urbana.

Conforme analisa Auerbach, acerca das estratégias ficcionais empregadas em passagens de *A canção de Rolando*, o uso da parataxe denota a existência no texto de um “processo estacante, justapositor, que avança e retrocede aos empurrões, com o que se dissipam as relações causais, modais e até temporais” (2004, p.91). Deste modo,

estabelecendo um paralelo com o texto de Esdras do Nascimento, podemos observar que a enumeração, sempre retomada, de pequenas ocorrências isoladas representa a subdivisão de um quadro em diversas parcelas mínimas que tendem a amplificar o caráter sugestivo desses pequenos fragmentos e que, por sua vez, contribuem para projetar a atmosfera descontínua e aleatória do universo ficcional. A colocação das imagens lado a lado confere uma qualidade cinematográfica ao universo ficcional. Além disso, os cortes melódicos do texto favorecem uma leitura quase recitativa (ou até mesmo musical, no dizer de Adorno), repleta de pausas e retomadas, e não fluida, como na prosa convencional.

Como se trata de uma descrição de pequenos eventos e não há, pelo menos ao nível da sintaxe, conectivos ligando ou subordinando uma ação à outra, o leitor possui uma margem de liberdade para jogar com esses dados do universo imaginário, isto é, a ordem dos acontecimentos pode sofrer algumas variações: o girar do ventilador pode ser descrito antes da ação de Jair tomar o café, o automóvel com a mulher ao volante pode se deter no sinal antes da informação de que a calçada está deserta etc. A organização por justaposição, via de regra, permite uma *relativa* aleatoriedade das unidades ou uma “democracia de coexistência lateral, um ao lado do outro”, nas palavras de Hayden White (1971, p.67), o que não seria possível caso o autor tivesse optado por formas de subordinação.

Se, na passagem acima, em vez dos enunciados “Jair bebe devagar o café. Quatro rapazes jogam baralho numa das mesas”, lêssemos algo como, por exemplo, “Jair bebe devagar o café *enquanto* quatro rapazes jogam baralho numa das mesas”, estaríamos diante de uma relação de simultaneidade, determinada pela conjunção *enquanto*, além da relação de hierarquia, pois Jair é priorizado em detrimento dos quatro rapazes. E se em vez do enunciado “Um automóvel se detém no sinal”, tivéssemos uma oração como, por exemplo, “um automóvel se detém *porque* o sinal está vermelho”, teríamos uma relação de causalidade instaurada pelo conectivo em destaque. Da mesma forma, se ao final da passagem lêssemos algo como “*Assim que* o sinal fecha, detém-se um automóvel”, poderíamos observar que o *assim que* determina que a ação de frenagem do automóvel se deu em um momento posterior ao fechamento do sinal, isto é, há uma relação de temporalidade expressa nesses enunciados.

Com essa recriação da passagem de Esdras do Nascimento em estilo hipotático não se está querendo dizer que as relações de hierarquia, causalidade, temporalidade etc., já não estivessem implícitas no trecho original do romance. O ponto que desejamos salientar é o fato de que no texto em que a organização se dá por hipotaxe, essas relações tornam-se muito mais claras e, sobretudo, indicam um impulso ordenador por parte do narrador em relação ao desenrolar simultâneo e fortuito dos acontecimentos. As orações nos exemplos “recriados” no parágrafo anterior mantêm uma dependência estrita entre si e, por essa razão, não se permite a relativa mobilidade dessas pequenas parcelas, pois cada uma dessas percepções está vinculada a uma hierarquia fixa. Não é mais possível meramente alinhar as pequenas ações, pois agora, para sua clara compreensão, elas precisam ocupar posições determinadas dentro das orações.

A partir dessas hipóteses, podemos afirmar que o processo paratático desobriga o leitor de uma leitura unidirecional. Seu olhar não precisa necessariamente deslizar no sentido do que Barthes chamava de “esvaziamento da história” (1973, p.26), isto é, passar de uma palavra para outra, de um período ao outro da direita para a esquerda e de cima para baixo. Teoricamente, em algumas *passagens* do texto paratático

seria possível inclusive ler os *períodos* na ordem inversa, sem grandes alterações de sentido, ainda que a maioria do público leitor, na prática, não tenha por hábito fazê-lo. Tomemos, por exemplo, um trecho de uma peça de Sam Shepard: “Sozinho. De pé em um território aberto. Plano, estéril, deserto. Até onde os olhos podem alcançar. Território enorme. Primitivo. Gritando hostilmente com os homens. Conosco. Comigo... Ouvi uma cascavel rindo. Coiotes. Cactos apunhalando o ar azul” (1979, p.111). O que impede, por exemplo, que se leia os períodos que compõem esse excerto na ordem inversa? Como as orações são relativamente independentes e dispostas uma ao lado da outra, não há nada, além de um hábito convencional, que impeça o leitor de reconfigurar alguns períodos e obter interpretações diferentes. Essa possibilidade, portanto, compromete a noção de linearidade do processo paratático defendida por Hayden White.

Ainda que as obras tardias de Esdras do Nascimento como, por exemplo, *A dança dos desejos, opus 13*, deixem de empregar com tanta frequência a sintaxe paratática, o tipo de montagem episódica presente em *O ventre da baleia* prefigura uma aparente aleatoriedade, que desafia a ordem e o controle presentes na relação de sequencialidade. Por essa razão, afirmamos que o romance estudado rompe com a representação realista convencional. Essa característica é típica do autor que, a nosso ver, atinge em *O ventre da baleia* a adequação entre a atmosfera contingente, fragmentária das experiências vivenciadas por personagens que sentem dificuldade de comunicar-se com a materialização que esses sentidos adquirem na tessitura formal da obra.

Na literatura americana, um autor que explora de maneira interessante as potencialidades sugestivas da parataxe é Sam Shepard, sobre o qual nos deteremos a seguir.

Indeterminações

Reconhecido pela crítica como uma das principais vozes do teatro de sua geração (SIEGEL, 1982, p.236; COHN, 1988, p.1118-1119; ZELLAR, 2002, p.1; JAMES, 2002, p.30), Sam Shepard, que é autor de peças como *La Turista* (1968), *Buried Child* (1978, vencedora do prêmio Pulitzer), *Simpático* (1994), entre outras, tem também participado como ator e diretor em vários filmes como *Os eleitos* (1984), além da colaboração com Wim Wenders em filmes como *Paris, Texas* (1984) e *Estrela Solitária* (2005), entre outras atividades tão variadas quanto a feitura do libreto “The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing His Wife” (1981), a participação como ator em filmes B hollywoodianos e a composição da canção “Brownsville Girl” para o disco *Knocked Out Loaded* (1986), de Bob Dylan. Sam Shepard, de certa forma, busca a síntese entre a alta cultura e a cultura de massa em sua variada obra pós-moderna.

O envolvimento de Shepard com o conto é relativamente recente: o autor publicou sua primeira coletânea de histórias, *Cruising Paradise*, em maio de 1996. Mas é a partir do livro *Great Dream of Heaven* (2002) que o autor firma-se como “um contador de histórias no mais puro sentido” (JAMES, 2002, p.30). Esse último livro contém pequenas narrativas que figuram como espiadelas para dentro das vidas de diversas personagens vivendo experiências intensas a partir de situações banais. Assim como no

romance de Esdras do Nascimento, aqui predomina a sensação de vazio e a extrema solidão das personagens.

Neste sentido, alguns dos textos coletados em seu livro *Great Dream of Heaven* valem-se dessas estratégias de fragmentação e omissão de seqüências explicativas do universo imaginário visando resistir o impulso convencional de totalizar e de racionalizar os elementos sugeridos pelo texto. O conto “Tinnitus” (Zumbido), em particular, apresenta um narrador não-identificado lutando para prolongar a vida de uma égua campeã de corrida, porém gravemente ferida e condenada, até que esta dê à luz a um potro valioso (2002, p.112-117). O leitor de “Tinnitus”, de Sam Shepard,² encontra-se diante de uma tensão inicial devido ao fato de que a história é narrada por uma voz não-confiável, pois, além de confessar que é um “mentiroso profissional” (p.117) ele tem por hábito trocar de identidades: um dia ele diz se chamar Guy Talmer (p.112), depois é Lyle Maybry (p.114) e, finalmente, chega a um hotel em um carro com placas frias, paga a conta com um cartão de crédito clonado e dá entrada com o nome de Filson (p.115). Desse modo, a identidade do narrador, que analisamos de modo mais detalhado em recente trabalho (SOBREIRA, 2007), não é unificada de um modo coerente, mas, em vez disso, constitui-se uma espécie de espelho fragmentado, que reflete múltiplos disfarces.

De maneira similar ao que ocorre em *O ventre da baleia*, de Esdras do Nascimento, a tessitura do conto de Shepard contribui para a sensação de incompletude do universo ficcional, pois é composta por quatro diferentes segmentos que lembram mensagens de fax ou recados gravados por uma secretária eletrônica. Embora cada uma dessas partes comece por um cabeçalho contendo a data e o local onde o narrador alega estar, essas indicações, que serviriam para radicar a narrativa em uma representação verossímil, são ilusórias, pois carecem de muitas informações sobre as situações e as personagens envolvidas.

Há, por exemplo, uma passagem em que o narrador menciona uma mulher, Martha, com quem ele supostamente teve um relacionamento no passado. Embora seja delineada de maneira vaga, essa personagem parece ser interessante porque, ao evocá-la, o narrador revela um pouco de sua intimidade:

Todos aqueles anos atrás quando eu conheci a Martha pela primeira vez. Eu estava bem aqui em Keeneland, 1959. Difícil acreditar. Você se lembra, Palmer — você foi o único que me desafiou a convidá-la para um *highball* e um bife. Aquilo foi só o começo. Vinte e dois anos de puro inferno. Na realidade, sinto falta dela, verdade seja dita. Talvez estrada demais (2002, p.115).

Os acontecimentos envolvendo Martha são expressos em estilo paratático e sugerem que o vínculo emocional entre o narrador e ela são extremamente problemático. Contudo, o leitor não tem acesso ao sentido exato dessas palavras, pois o narrador descreve algumas situações superficiais vivenciadas por essa personagem, mas a mensagem é tão truncada que soa indeterminada: quem realmente é essa mulher? Ela se casou com ele? Tiveram filhos? O que aconteceu com ela? Ela morreu ou o deixou? Por que ele descreve o relacionamento deles como um “puro inferno”? Ou, mais importante ainda, ele a matou? Porque isso talvez explicaria o porquê de o narrador comportar-se como um fugitivo, que constantemente apela a disfarces e mente. Como as

referências a Martha são indeterminadas, o leitor não pode totalizar esses elementos fragmentários e subjetivos dada a estrutura elíptica e porosa da narrativa.

Dessa forma, uma outra implicação do uso da parataxe em um texto literário é a sugestão de indeterminações que, segundo Terry Eagleton, no livro *Teoria Literária* (1983), são “elementos que dependem, para atingir seu efeito, da interpretação do leitor e que podem ser interpretados de maneiras diferentes, talvez até mutuamente conflitantes” (1996, p.66). Por exemplo, na referida passagem, o narrador parece valer-se de coordenadas espaço-temporais coerentes: ele conhece Martha em 1959, “aqui” em Keeneland. Entretanto, a oração seguinte não compartilha do mesmo padrão de exatidão, pois confessa que é difícil acreditar. Mas do que ele está falando? É difícil crer como o tempo passou depressa ou o narrador tem dificuldades para acreditar nos acontecimentos que se deram naquela época? Em vez de acrescentar informações a esse enunciado, a frase seguinte, meramente justaposta, muda de tópico e passa a focalizar o narratário, o misterioso Palmer, mas nada fica muito claro devido aos lapsos entre os enunciados. As duas frases seguintes são particularmente sintomáticas dessa indeterminação: “Aquilo foi só o começo. Vinte e dois anos de puro inferno”. Do que exatamente se está falando aqui? O início de um relacionamento amoroso ou de um envolvimento de outra natureza? A justaposição dessas duas orações cria indeterminações, pois o período de tempo suprimido entre essas duas referências (“começo” e então “vinte e dois anos”) é enorme. Mais do que bloquear a “resolução final” da história, esse “lapso” narrativo cometido pelo narrador demonstra sua amnésia seletiva e suscita muitas outras questões e possibilidades de interpretação. A elipse abissal entre essas duas sentenças paratáticas instaura um vazio indefinível que torna o sentido ainda mais vago. Os eventos que se deram nesse intervalo omitido seriam cruciais para a compreensão do papel de Martha e, sobretudo, para iluminar a personalidade sinuosa do narrador. O que exatamente começou então? Por que esse “puro inferno” durou vinte e dois anos? Por que a relação dos dois é marcada por um oxímoro como “puro inferno”, isto é, uma junção de duas imagens opostas, uma expressão de natureza conflitante que, a rigor, não define coisa alguma? Assumindo que eles se casaram, será que o convívio do casal tornou-se um “puro inferno” por causa da tendência do narrador de mentir? E se foi um “puro inferno”, por que ele diz algo como: “Na realidade, sinto falta dela, verdade seja dita”?

Mas, nesse caso, a *verdade* não é dita nem pode ser obtida, pois a mensagem evita uma resolução, um fechamento totalizante. Apesar de a passagem do texto de Shepard ser perfeitamente gramatical, a justaposição de períodos sem relações claras de causalidade natural em que assuntos diferentes são brevemente evocados, descritos de modo contraditório (*pure hell*) e nunca desenvolvidos em seqüências explicativas, soa emblemática ao leitor. Dessa forma, o leitor é desalojado de sua posição privilegiada de *voyeur*, pois sua compreensão é problematizada e sua participação ativa passa a ser exigida. Nas palavras de Bottoms, por ignorar com freqüência as convenções de fechamentos harmoniosos, Shepard convida o apreciador “a preencher as lacunas sozinho, a tirar suas próprias conclusões” (BOTTOMS, 1998, p.2).

Por essa razão, em vez de tratar essas “indeterminações” desencadeadas pelo processo paratático como “imperfeições” interpostas entre o leitor e a compreensão “harmoniosa” do texto, parece mais adequado lidar com esses elementos como traços constitutivos que sugerem a instabilidade do narrador como centro organizador da percepção dentro da economia da narrativa contemplada. Dessa maneira, a natureza fragmentária, paratática e indeterminada do relato oferecido pelo narrador pode ser

interpretada como um forte indício de sua situação como ser ficcional. Ao afirmar que sofre com um zumbido constante nos ouvidos, que o protagonista crê ser “o resultado direto de todos aqueles anos em que atirava em pombos” (p.115), o “intertexto” sugere, por outro lado, que não se trata, na verdade, de um problema em seus ouvidos, mas um sintoma de algum distúrbio neurológico, o que explicaria sua perda de memória. Mas, é preciso reforçar, essa observação é baseada apenas em especulação, pois um texto como “Tinnitus”, que, por constituir-se um microrrelato sem a pretensão de se impor como um grande esquema explicativo, resiste a qualquer impulso de arregimentação lógica. A própria instabilidade do narrador e as dúvidas envolvendo a confiabilidade *geral* de seu relato tornam o texto inteiro indeterminado e aberto a diversos questionamentos. Essa seria talvez a diferença entre um artefato literário pós-moderno, nos termos de Hassan (1987), e outras obras, digamos, convencionais, em que traços como a indeterminação e a ambigüidade, aspectos inerentes a qualquer trabalho artístico, “afetariam” apenas alguns trechos, sem comprometer a “admirável unidade” da história como um “todo”.

Dessa maneira, podemos dizer que ambos os textos de Esdras do Nascimento e de Sam Shepard, por se constituírem objetos artísticos que evitam um sentido unívoco e suscitam uma “promiscuidade” de possibilidades interpretativas, aproximam-se do pós-moderno por sua construção fragmentária e paratática, que tende, no entender de Ihab Hassan, “a adiar fechamentos, frustrar expectativas, sustentar uma divertida pluralidade de perspectivas, e, geralmente, balançar o chão do significado junto ao seu público” (1987, p.73), em oposição a uma estética da recepção mais cristalizada, que tente a perceber esses aspectos como “fraturas” na “superfície lisa” do sentido.

Notas:

¹ Todas as traduções de obras estrangeiras utilizadas neste artigo são de responsabilidade do autor.

² “Tinnitus” e outras histórias de Sam Shepard, publicadas no livro *Great Dream of Heaven*, já contam com uma tradução para o português e encontram-se indicadas abaixo, em SHEPARD, 2003.

Referências bibliográficas:

ADORNO, T. W. Parataxis. In: _____. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1959.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. Et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BOTTOMS, S. J. *The Theatre of Sam Shepard: State of Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- COHN, R. Twentieth-Century Drama. In: ELLIOTT, E. (Ed.) *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988, p.1101-1125.
- EAGLETON, T. *Literary Theory: An Introduction*. 2.ed. Oxford: Blackwell, 1996.
- HASSAN, I. Culture, Indeterminacy, and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age. In: _____. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987, p.46-83.
- JAMES, C. Cast Adrift. Rev. *Great Dream of Heaven* by Sam Shepard. *New York Times Book Review*. New York, Nov 03 2002, p.30.
- JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. 3.ed. Organização e tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- NASCIMENTO, E. *A dança dos desejos, opus 13*. São Paulo: A girafa, 2006.
- _____. *Convite ao desespero*. 3.ed. Rio de Janeiro: Multimais, 1998.
- _____. *O ventre da baleia*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.
- PERLOFF, M. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud To Cage*. Illinois: Northwest University Press, 1993.
- SHEPARD, S. *Grande sonho do céu*. Tradução de Sérgio Viotti. São Paulo: Arx, 2003.
- _____. *Great Dream of Heaven*. New York: Vintage, 2002.
- _____. *Buried Child and Seduced and Suicide in B^o*. New York: Urizen Books, 1978.
- SIEGEL, M. Holy Ghosts: The Mythic Cowboy in the Plays of Sam Shepard. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 36, No. 4. (1982), p. 235-246.
- SOBREIRA, R. S. No Earthly Clue: The Elliptical and Indeterminate Narratives of Sam Shepard and João Gilberto Noll. *Revista da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística)*, v.1, n.22, p.173-185, jan./jun., Brasília: 2007.
- WHITE, H. The Culture of Criticism. In: HASSAN, I. (Ed.) *Liberations: New Essays on the Humanities in Revolution*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1971, p.60-69.
- ZELLAR, B. Short Stories by Playwright Shepard Mostly Shine. Rev. *Great Dream of Heaven* by Sam Shepard. *Minneapolis Star Tribune*. Minneapolis, Minnesota: 20 Oct 2002, p.20.

ARQUÉTIPOS MASCULINOS NA OBRA DE URBANO TAVARES RODRIGUES

Prof^a Dr^a Sandra Helena TERCIOTTI (FECAP-SP)¹

RESUMO:

Neste artigo, analisaremos o comportamento dos protagonistas dos romances *Exílio perturbado* (1969), *Desta água beberei* (1986) e *Nunca diremos quem sois* (2003) e do co-protagonista de *Bastardos do sol* (1959), obras do escritor português Urbano Tavares Rodrigues, procurando verificar em que medida o conjunto das atitudes e reações dessas figuras masculinas em relação às femininas guarda semelhanças com o comportamento de duas importantes personagens arquetípicas da literatura ocidental: Peter Pan e Don Juan.

PALAVRAS-CHAVE: Peter Pan. Don Juan. Urbano Tavares Rodrigues. Homem. Mulher.

O comportamento das figuras masculinas de quatro romances do escritor português Urbano Tavares Rodrigues - *Bastardos do sol* (1959), *Exílio perturbado* (1969), *Desta água beberei* (1986), *Nunca diremos quem sois* (2002) - em relação a suas amantes nos autoriza a aproximá-los de dois importantes mitos literários do Ocidente, a saber: Peter Pan e Don Juan.

Por mais díspares que Peter Pan e Don Juan nos pareçam, já que na personagem criada por Barrie “há pouquíssima evidência da sexualidade ativa de um Don Juan” (YEOMAN, 2002, p. 178), os protagonistas e o co-protagonista das quatro obras em estudo unificam essas figuras arquetípicas na medida em que incorporam alguns dos princípios que as caracterizam. É como se o comportamento das personagens masculinas de Urbano, analisadas neste artigo, oscilasse entre dois pólos: o pólo *puer*, que corresponde a Peter Pan, e o pólo *senex*, que corresponde a Don Juan.

Ao contrário de Peter Pan, criado por um único autor, “Don Juan foi filho de tantos autores que a paternidade, a origem mesma [da personagem] se esvanece” (RIBEIRO et al., 1988, p. 08). Foi o escritor barroco Tirso de Molina, pseudônimo de Frei Gabriel Téllez (1571?-1648), com sua peça *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1620), quem “deu à lenda de Don Juan seu cânon literariamente estável, de que a tradição posterior usou e abusou em inúmeras versões” (RIBEIRO et al., 1988, p. 53). Desde então, Don Juan ressurgiu “a cada século com as características de um novo momento histórico” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 129), mas conservando pelo menos alguns traços de seu predecessor criado por Tirso de Molina. Apesar de ter atingido o apogeu nos séculos XVII e XVIII, o burlador de Tirso reaparece em obras dos séculos XIX e XX.

Como há muitos Don Juans e seria impossível apontar as semelhanças existentes entre todos esses burladores e as quatro personagens masculinas de que tratamos neste artigo, escolheremos como modelo a peça *Don Juan Tenorio*, do espanhol José Zorrilla, porque seu romantismo, bem como a beleza e o lirismo de sua linguagem, também constituem atributos da obra de Urbano Tavares Rodrigues.

Como afirmamos anteriormente, Delfino, Manuel, João Herculano e Artur incorporam várias características que têm sido tradicionalmente atribuídas a Don Juan. Primeiramente, são conquistadores e inconstantes, passando de uma mulher a outra numa velocidade espantosa, tal qual o arquétipo que lhes serve de modelo: Don Juan Tenorio, de Zorrilla, gastava com suas conquistas apenas “*Uno [dia] para enamorarlas, / otro para abandonarlas, / otro para sustituirlas / y una hora para olvidarlas*” (ZORRILLA, 2001, p. 100). Apesar de não chegarem a tanto, a pulsão pela conquista e a volubilidade das personagens masculinas de que vimos tratando aqui é facilmente observável: Delfino, conhecido como o “conquistador das dúzias” (Bs, p. 140)², seduz Irisalva e depois a troca por Adosinda; Manuel relaciona-se com Maria da Graça, Renée, Laure, Madeleine, Marie-France, afora outras aventuras eróticas “com mulheres pouco complicadas, ou pouco dispostas a revelarem-se a um estranho de quem desejavam apenas sensações” (Ep, p. 155); João Herculano relaciona-se com Etelvina, Carla e Ana Cristina, além de uma aventura erótica fortuita com Gabriela e outra inconclusa com “uma esposa jovem de marido ausente” (Dab, p. 102); Artur namora Liriana, mas traz consigo as marcas de seu passado de “consolador das esposas e das amantes dos outros ou de viúvas e desamparadas em crise de afecto e de sexo” (Ndqs, p. 22) ou ainda de adolescentes perturbadas que lhe vinham pedir socorro, quando não poupava nem mesmo doentes mentais como a estudante atrasada com quem teve relações no seu último ano do liceu. Ao se aproximar de Laure, Manuel age tal qual Don Juan que, “uma vez atendida a demanda, ou pela posse ou simplesmente pela disposição à entrega, (...) sublima a busca estritamente sexual em proclamação da conquista.” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 14). A simples constatação de que “Laure pertencia-lhe” (Ep, p. 27), antes mesmo de tê-la possuído sexualmente, é suficiente para fazer com que a exaltação e o amor iniciais refluem “como uma onda, ao contacto da realidade” (Ep, p. 31), dando lugar ao desinteresse de levar a cabo a sedução.

¹ Profª em tempo integral dos cursos de Adm. de Empresas e Ciências Contábeis do Centro Universitário FECAP; e-mail: sandrahelena@fecap.br

² Os romances dos quais são extraídas as passagens citadas no texto encontram-se indicados nas Referências Bibliográficas e serão referidos nas notas de rodapé por meio da abreviatura do título de cada obra, a saber:

Uma das explicações para o súbito desinteresse de Manuel por Laure deve-se à inconstância do desejo, ou seja, “o homem quer o que não possui, quando o tem perde o desejo – este migra para outro objeto, e assim, numa sucessão de frustrações e satisfações, vai ele circulando” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 19-20). Para continuar a existir, o objeto do desejo tem de permanecer ausente. Por isso Delfino, Manuel, João Herculano e Artur, como Don Juan, vão de conquista em conquista até que a morte (Delfino e Don Juan), a predileção por uma mulher (João Herculano e Artur) ou a escolha de outro objeto de desejo (Manuel) interrompa, definitivamente ou não, o périplo da sedução. Ao fazer com que Manuel e João Herculano transformem, respectivamente, a busca da liberdade da Humanidade através da literatura e do esforço coletivo - para vencer, através do trabalho na Siderurgia, o reacionarismo que ameaçava a Revolução - em seus novos objetos de desejo, Urbano Tavares Rodrigues parece sugerir que o viver de objeto em objeto e de prazer em prazer, além de trazer consigo insatisfações e frustrações, afasta-nos do verdadeiro significado da vida: a luta para viver por idéias e ideais. O pensamento de Etelvina, no capítulo “As incógnitas”, exprime bem o que pensa o autor-implícito relativamente à valorização da vida dos outros. A expressão “passageira alegria da vaidade”, presente nessa passagem do romance, revela não só a efemeridade do desejo sexual do sedutor pelo objeto da sedução, mas também a pulsão de poder que incita sua atividade, dono de um desejo imoderado “de ganhar um poder sobre o objeto da sedução” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 90) e de atrair a admiração de seus pares. Os “homens querem *status* perante os outros homens” (GIDDENS, 1993, p. 71), o qual lhes é conferido por seu poder de conquistar mulheres e riquezas materiais. No entanto, a vontade de possuir e dominar o objeto “resulta da dissimulação: não se manifesta como autoridade nem como violência, e no limite pode ser exercido sem que o objeto da sedução se dê conta de que está sendo ludibriado, conquistado e vencido.” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 90). A efemeridade do desejo sexual do agente pelo objeto deve-se, por sua vez, ao entendimento que o sedutor tem da vida, baseado “na disposição de jamais prender-se a um parceiro sexual único” (WATT, 1997, p. 131). Quanto ao desejo de competir com outros homens, é precisamente ele que leva Don Juan Tenorio e Don Luis Mejía a apostarem “*quien de ambos sabría obrar / peor, con mejor fortuna, / en el término de un año*” (ZORRILLA, 2001, p. 92). A aposta entre os burladores da peça de Zorrilla revela que “Don Juan visa ao poder em suas relações (aparentemente) amorosas: sacrificar as mulheres à sua glória, pela glória dominar os homens” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 15). Não é sem razão, portanto, que Manuel exulta

Bastardos do sol (*Bs*), **Exílio perturbado** (*Ep*), **Desta água beberei** (*Dab*), **Nunca diremos quem sois** (*Ndqs*).

com a idéia de que Laure, bela como um “*bibelot*” ou uma “boneca de cetim”, pertencia-lhe, pois a *posse* de uma *bela* mulher outorga-lhe, no sentido social, primazia sobre seus pares. Isso porque, em nossa sociedade, a beleza de uma mulher melhora a imagem do homem que a acompanha, realçando-lhe o valor e a posição, ou seja, “um homem visto em companhia de uma bela mulher é considerado mais inteligente, mais competente, mais importante do que quando aparece ao lado de uma mulher pouco bonita” (LIPOVETSKY, 2000, p. 190).

Beleza (“*bibelot*”) - conquista (“que se lhe oferecia”) - poder (“pertencia-lhe”), entendido como domínio de um indivíduo sobre outro, é o trinômio sobre o qual o herói de *Exílio perturbado*, Manuel, assenta sua vida até a experiência do Suez onde experimenta uma espécie de revelação que o faz, a um só tempo, rejeitar a idéia de amor como procura de mero prazer para o ego e resgatar um amor que já trazia dentro de si, mas que não tinha reconhecido até então. Mas a opção de Manuel pela literatura não esconderia o desejo de perpetuar sua qualidade de sedutor, já que escrever é seduzir pela palavra? Não é à toa que Byron dizia “escrever para seduzir: ‘Quem não escreve para agradar às mulheres?’ ” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 35). Ademais, como o “silêncio está muito próximo da leitura”, os sedutores “têm nos leitores de seus textos as vítimas perfeitas: absolutamente dóceis, porque lêem, e absolutamente silenciosas, porque mudas” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 82). A beleza, primeiro elemento do trinômio sobre o qual inicialmente Manuel alicerça sua vida, corresponde “à pulsão escópica ou do olhar”, presente tanto no comportamento de Don Juan quanto no de Delfino, Manuel, João Herculano e Artur.

Ou seja, a pulsão escópica ou do olhar remete o sujeito à beleza, enquanto a pulsão sexual remete-o à conquista e ao poder tanto sobre o objeto do desejo quanto sobre seus pares. Mas logo em seguida esta é “substituída pela pulsão [escópica] predominante que relança o olhar a outro objeto” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 74). Por isso Delfino, Manuel e Artur, identificados à beleza tal qual Don Juan, são, respectivamente, seduzidos por Irisalva, Laure e Liriana, cujos predicados físicos são afirmados com ênfase, respectivamente, pelas velhas da aldeia de Safara e pelos narradores de *Exílio perturbado* e *Nunca diremos quem sois*. Ao contrário de Delfino, Manuel e Artur, a pulsão escópica de João Herculano não direciona seu olhar à beleza física de suas amantes, porque o herói de *Desta água beberei* possui uma outra característica de Don Juan: a de embelezar todas as mulheres “que lhe passam pela frente, vendo em cada uma delas algo que a torna desejável em grau supremo” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 93); algo que, no caso de João Herculano, se confunde com a luta pelas renovações políticas almejadas pelos partidários da Revolução dos Cravos.

No trinômio beleza-conquista-poder também estão presentes os dois impulsos que, segundo Jung, “regem a existência do homem: a ânsia de poder e a libido” (RODRIGUES, 1981, p. 21). Segundo Renato Mezan, a energia libidinal que constitui precisamente “o traço dominante em Don Juan” nasce da angústia não-reflexiva, mas substancial que o habita. A “sensualidade transbordante”, e o uso que dela faz a personagem de Zorrilla, pode ser interpretada como “defesa contra uma angústia igualmente intensa, e que poderia ser avaliada em seu potencial desagregador exatamente pela fúria com que o fidalgo evita tomar consciência dela” (RIBEIRO, 1988, p. 105). Ao contrário do observado em *Don Juan Tenorio*, em que a angústia, além de constituir-se na “pilha de desejo” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 105) que move a personagem, é não-reflexiva, nos quatro romances em estudo de Urbano Tavares Rodrigues, a angústia, subjacente à energia libidinal de Delfino, Manuel, João Herculano e Artur, é fruto da recusa na crença de um ego transcendental e do reconhecimento de que a existência se assenta tão-somente sobre o nada absoluto. Pois, para as personagens de Urbano, a angústia, longe de ser não-reflexiva como em Don Juan, só poderia emanar do “choque da consciência com a infinitude da liberdade, a partir da qual, na qual, pela qual, instante a instante, se constrói o futuro” (RODRIGUES, 1981, p. 91). Por isso, para Delfino, Manuel, João Herculano e Artur, o desejo sexual constitui-se também numa tentativa malograda de saciar a fome de absoluto que persiste no homem, até que a descoberta “da solidariedade humana (...) como necessidade indeclinável para uma dignificação da vida” (RODRIGUES, 1981, p. 67) faz com que Manuel e João Herculano desviem suas transbordantes energias libidinais para novos objetos que dignifiquem a vida humana.

Outro substrato do comportamento donjuanesco de Manuel é a procura do absoluto que, segundo Urbano Tavares Rodrigues, “parece ser a raiz primeira do ‘Donjuanismo’ ” (RODRIGUES, 1981, p. 15) o qual, aliás, tenta saciar essa sede de absoluto na mulher porque “é ela que representa a encarnação suprema da paixão amorosa, do amor absoluto e primordial” (LIPOVETSKY, 2000, p. 22). O desejo ardente pelo absoluto carnal, patente tanto no comportamento de Manuel quanto no de Don Juan, representa, ao mesmo tempo, luta contra a morte e sede de infinito de duas personagens que, paradoxalmente, ousam desafiar a ortodoxia católica: este escarnecendo do respeito aos mortos; aquele afirmando ostensivamente seu agnosticismo esclarecido, apesar de reconhecer que jamais se livrara completamente do “veneno da religião” que lhe haviam “inoculado no sangue em menino” (*Ep*, p. 66). Não parece haver dúvida de que podemos relacionar tanto a descrença de Manuel e Don Juan nos sistemas religiosos de suas respectivas épocas (ou a simples recusa em

praticar o que tais sistemas determinam) quanto o arrependimento causado pela conduta moral de ambos no desfecho das obras que protagonizam, ainda que o arrependimento desses dois sedutores resulte em opções tão diversas: Manuel decide-se pelo amor à Humanidade e à literatura; Don Juan, pelo amor à Dona Inés e a Deus.

Não obstante o sedutor “estar em busca de um controle ou de um triunfo sobre seu oponente” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 90), com que prazer o objeto da sedução se abandona prazerosamente à lábia do agente! Isso nos remete a um importante traço de Don Juan, partilhado por Delfino, Manuel, João Herculano e Artur: a loquacidade astuciosa, anunciada no discurso dos narradores de *Bastardos do sol* e *Exílio perturbado*, na fala do companheiro de João Herculano na Siderurgia e na leve repreensão de Liriana a Artur. Desde a época do amor cortês, a retórica, mais do que um poderoso instrumento, é a matriz da sedução, e a persuasão é o instrumento do qual ela se utiliza. A principal característica de Don Juan “não é a sua sensualidade desenfreada, mas sim sua lábia irresistível” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 27). Sua sedução é eficaz não porque cale fundo nos corpos, mas porque confunde os espíritos por meio do uso astucioso da palavra. E o que torna a lábia do sedutor tão eficaz, “não é a emoção que tomaria conta de sua voz, não é o brilho tocante que a franqueza dá às palavras – é a frieza do cálculo, a precisão e a velocidade do raciocínio” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 27-28). Entrevemos essa frieza cerebrina tanto no modo repentino e deselegante como Manuel pergunta a Laure se ela ainda era virgem quanto nas advertências que Delfino, Manuel e João Herculano fazem, respectivamente, a Irisalva, Renée/Laure e Etelvina, imediatamente antes ou depois do intercurso sexual com suas amantes. Em *Bastardos do sol*, é precisamente o “jeito para falar”, isto é, a eloquência de Delfino que o torna, aos olhos de Irisalva, “tão diferente dos outros e tão mansamente perigoso!” (*Bs*, p. 84); em *Exílio perturbado*, é o “saber exprimir-se” de Manuel que lhe garante o regozijo de sentir que “Laure pertencia-lhe” (*Ep*, p. 27); em *Desta água beberei* e *Nunca diremos quem sois*, é a “lábia” de João Herculano e Artur que desperta o interesse de todas as mulheres que se lhes aproximam.

Já se observou em relação a Don Juan que é “contra seu espírito lavrar a dura messe do amor, ele quer colher os frutos” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 62). Podemos dizer o mesmo das personagens masculinas de Urbano de que tratamos neste artigo, devotas “do desejo e do prazer da conquista, mas não da possessão do objeto” (RIBEIRO et. al., p. 71). Com respeito às personagens de Urbano, a ausência “investimento de objeto” implica o medo de ser possuído (já que não há possessor que não seja possessível, como “não há sedutor que não seja seduzível” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 79)) e explica a semelhança da posição e do discurso narcísicos de Delfino, Manuel, João Herculano e Artur em relação à ligação

conjugal que, com ou sem legitimação civil, implicaria o abandono de possibilidades de escolha em favor de uma única mulher. Além disso, a “absorção permanente de um homem no espírito e nos sentidos de uma só mulher significaria talvez a renúncia ao absoluto (ao absoluto que a vida promete e desmente, e em nenhum ser humano se contém)” (RODRIGUES, 1981, p. 20).

Outro ponto de contato entre essas quatro figuras masculinas e Don Juan é a recusa das normas e valores que constituem o código social, patente também na personalidade do *puer aeternus*. Na peça *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, o desprezo pelas instituições e convenções defendidas pela sociedade caracteriza-se pela fuga do compromisso matrimonial, pela conseqüente desonra feminina e, especialmente, pelo escárnio da morte patente no convite à estátua do comendador Don Gonzalo de Ulloa, enquanto nos quatro romances em estudo de Urbano Tavares Rodrigues o menosprezo pela ordem vigente caracteriza-se pela rejeição do compromisso afetivo e/ou profissional.

Podemos estabelecer uma analogia entre *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, e *Bastardos do sol*, o único dos quatro romances em estudo de Urbano Tavares Rodrigues que apresenta os três elementos integrantes da estrutura mítica de Don Juan, delineada a partir do século XVII: a inconstância, a multiplicidade feminina e o vingador. Este último elemento, ausente nas demais obras que integram o *corpus* desta pesquisa, constitui um importante ponto de semelhança entre a peça do escritor espanhol e o romance do autor português. Na peça de Zorrilla, a estátua do comendador Don Gonzalo de Ulloa, pai de Dona Inés, representa a vingança da Providência Divina contra os descomedimentos e heresias de Don Juan Tenorio, enquanto no romance de Urbano, Arménio Candeias, irmão da heroína de *Bastardos do sol*, Irisalva, representa a vingança da conservadora sociedade alentejana do final dos anos 50 do século XX, fundada ainda em valores como o prestígio da virgindade feminina e do casamento monogâmico e indissolúvel, contra o filho que se desviou dos padrões éticos e sociais vigentes: Delfino Freire. Essa é, possivelmente, a mais donjuanesca das quatro personagens masculinas de Urbano, analisadas neste artigo, da mesma forma que Irisalva é, de todas as figuras femininas, a mais seduzível devido à sua dependência e falta de liberdade. Esse é o tipo de mulher para quem o donjuanismo representa um perigo maior. A sedução pressupõe uma base fraca, por isso Irisalva, que ainda não conseguiu se libertar do pátrio poder exercido pelo irmão, está mais exposta à sedução do que as personagens femininas de *Exílio perturbado* (à exceção de Laure, também sob o jugo do padrasto que a violentara na infância), *Desta água beberei* e *Nunca diremos quem sois*. Ou seja, para a mulher, o perigo da sedução é tanto maior quanto menor for seu grau de emancipação. Por

isso na nobreza feudal a honra feminina pertencia “ao *paterfamilias* e não à mulher” (RIBEIRO et. al., 1988, p. 58) e atribuía-se a elas “o papel de repositórios da honra dos homens” (WATT, 1997, p. 118), os quais assumiam a responsabilidade pela honra das filhas para preservarem a reputação da família. Não é sem razão, portanto, que o papel de vingador em *Bastardos do sol* e *Don Juan Tenorio* é exercido, respectivamente, pelo irmão e pelo pai das vítimas dos burladores.

Não parece haver dúvida de que, à medida que a mulher torna sua vida mais rica e plural, desenvolvendo outros interesses que independem do amor, diminui tanto sua vulnerabilidade quanto a força de Don Juan e, conseqüentemente, deixa de ser alvo para as atividades predatórias do sedutor. A liberação feminina, evidente em *Exílio perturbado*, *Desta água beberei* e *Nunca diremos quem sois*, transforma as relações dos protagonistas (respectivamente, Manuel, João Herculano e Artur) com suas amantes, colocando em cheque suas prerrogativas de sedutor. As novas mulheres, não mais constringidas a um “bom caminho” (já que o sentido da sedução não é seduzir o que está pervertido, mas o que está no caminho reto, por isso uma das acepções de seduzir é “desencaminhar ou desviar do bom caminho”), dividem com seus amantes o apanágio de sedutoras.

Podemos apontar outra semelhança entre *Bastardos do sol* e *Don Juan Tenorio*: a dúvida de Arménio, irmão de Irisalva, na eficácia das “leis dos tribunais” encontra analogia na provável dúvida de José Zorrilla na eficácia das leis vigentes em sua época, a qual possivelmente explicaria sua opção pelo sobrenatural como agente da punição e salvação de seu herói. Ou seja, como as leis do mundo secular mostravam-se impotentes para impor a lei moral, o dramaturgo espanhol, em conformidade com a religiosidade dos românticos, opta pela punição e salvação divinas, enquanto Arménio, “que se governava pelas suas leis até os extremos que lhe aproovessem” (*Bs*, p. 65), escolhe a pena de talião do “Olho por olho, dente por dente!” (*Bs*, p. 69) e inflige a Delfino um dano semelhante ao que este praticara: para um prazer arcaico, fundado mais na honra do que no sexo (já que para o donjuanismo o valor “está muito mais na burla e no rol de conquistas do que propriamente no prazer amoroso” (RIBEIRO et. al., p. 63)), uma vingança igualmente arcaica como a castração. Ademais, furtando-se ao casamento, Delfino “fica em débito com a honra, sacada a descoberto” (RIBEIRO et. al., p. 62), contrariando tanto o conjunto de regras de conduta moral da sociedade alentejana do final dos anos 50 quanto o “senso natural da razão” (*Bs*, p. 69) pelo qual Arménio se governava, os quais determinam que a dívida contraída por Delfino deverá ser paga sem desconto, seja com a moeda do casamento, seja com a da punição.

A adoção por vontade própria de um sistema nômade e solitário de viver também aproxima as quatro personagens masculinas de Urbano Tavares Rodrigues do burlador de José Zorrilla. Delfino, Manuel, João Herculano e Artur, tal qual Don Juan, são viajantes contumazes e voluntariamente desembaraçados dos laços familiares, pois ou não têm parentes, ou, se os têm, deles vivem afastados, além de nunca terem assumido o compromisso de um casamento com legitimação civil, à exceção de Artur que foi casado antes de conhecer Liriana. Quanto a Don Juan, o herói de Zorrilla tem um influente pai que o deserda após ouvir o filho contar ao rival Don Luis Mejía que, no ano anterior, matara trinta e duas pessoas e seduzira setenta e duas mulheres e propor um novo desafio a Don Luis: no prazo de seis dias, cada um deles deveria “ ‘seduzir uma noviça em vésperas de fazer seus votos’ e tomar ‘a noiva de um amigo prestes a casar-se’ ” (WATT, 1997, p. 216). Depois de matar o noivo desta (Don Luis Mejía) e o pai daquela (Don Gonzalo de Ulloa), Don Juan novamente se ausenta da Espanha, para voltar cinco anos depois. No entanto, mesmo tendo regressado à sua terra natal, “não há o menor sinal de que considere um lugar qualquer como sua ‘casa’ ” (WATT, 1997, p. 131).

O narcisismo, presente igualmente na personalidade do *puer aeternus*, é mais um traço de Don Juan que Delfino, Manuel e Artur partilham, à exceção de João Herculano pelos motivos já discutidos neste artigo. Todos experimentam por si mesmos uma paixão ainda mais imperiosa do que a meteórica paixão que sentem por suas amantes. Tal qual Don Juan, Delfino adota “a atitude *ego contra mundum*” (WATT, 1997, p. 130) e leva sua vida de modo a não se deixar afetar pelas normas morais ou sociais que restringem sua conduta personalista, razão pela qual não se deixa comover pelo amor de Irisalva (chega a submetê-la à humilhação de achar, sobre a cama do quarto onde costumavam se encontrar, o lenço de outra mulher com quem estivera ali), nem se deixa intimidar pelas ameaças de Arménio; faz suas escolhas com inteira liberdade e a qualquer preço, mesmo que o preço, tanto no seu caso quanto no de Don Juan, seja a própria vida, e seu limite é a duração e a intensidade de sua vontade.

Manuel também tem um ego exorbitante. Seu amor-próprio se sobrepõe ao que sente pelas mulheres com as quais se relaciona, por isso não abdica das vantagens e experiências que acreditava ligadas a seu estado de independência, mesmo que para preservá-las tenha de, como Don Juan, calcar os sentimentos de suas amantes.

Da mesma forma que Delfino e Manuel, Artur é vaidoso e enamorado de si mesmo; afirma adorar Liriana “à sua maneira”, quando, na verdade, ama apenas a si mesmo, tanto isso é exato que, além de encontrar “sempre soluções para ele” (*Ndqs*, p. 19) e não para um

e outro, coloca a possibilidade de ascender socialmente acima da dignidade e do orgulho de ambos, emprestando Liriana a Mayer-Ferreira. Ao fazê-lo, Artur relega-a integralmente à categoria de “coisa”, já que “é isso que se dá (...) quando as mulheres são compradas por dinheiro ou por um valor diretamente conversível em moeda” (SIMMEL, 2001, p. 38).

Personagem emblemática “de um individualismo destinado ao fracasso” (WATT, 1997, p. 144), Artur representa, pois, simbolicamente “a forma moderna do narcisismo” que corresponde à própria sociedade contemporânea na qual “cada homem ou mulher supõe que seus interesses e prazeres pessoais são e devem ser centrados em si mesmo”, importando “apenas ‘ter sucesso’ no mundo, sem atentar para mais ninguém” (WATT, 1997, p. 268). Um mundo que, além de cultuar o egocentrismo, perdeu-se na idolatria das coisas em detrimento do amor. Ao contrário de Delfino, Manuel e João Herculano – que se salvaram do donjuanismo e/ou dos efeitos maléficos do individualismo e do narcisismo, optando, respectivamente, pela morte voluntária; pela busca da liberdade da Humanidade através da literatura; pelo trabalho coletivo e pelo amor interpessoal -, Artur faustianamente escolhe a danação ao pactuar com Eduardo Mayer-Ferreira, empresário cuja indiferença em relação àqueles que sofrem o impacto destrutivo de suas ações e falta de hesitação na hora de praticá-las fazem dele uma espécie de Mefistófeles pós-moderno.

Mais um comentário nos vem à mente, e com ele pretendemos concluir este artigo. Por alguma razão, os escritores modernos vêm-se valendo da analogia mítica de maneira voluntária, consciente e explícita³ ou, como faz Urbano Tavares Rodrigues nos quatro romances que constituem o objeto desta análise, de forma involuntária, inconsciente e implícita. Ao fazer com que suas personagens adquiram uma espécie de ressonância mítica, Urbano consegue “*ancorar o presente no passado*” (apud WATT, 1997, p. 232). Mais ainda: embora nosso quarteto de personagens “não tenham chegado às alturas do sagrado, nem sejam vistos como deuses ou semideuses”, atribuindo-lhes características arquetípicas, o Urbano Tavares Rodrigues acentua a essência universal dessas figuras masculinas, fazendo-as “permanecer em nossa memória, e num certo sentido passar a fazer parte de nós” (WATT, 1997, p. 233).

³ Citamos como exemplo duas obras de dois escritores portugueses contemporâneos que propõem releitura da História de Portugal e do mito de D. Sebastião (1554-1578): *O conquistador*, de Almeida Faria, e *As naus*, de António Lobo Antunes.

Referências Bibliográficas

- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas.** Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher.** Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. **Bastardos do sol.** Amadora: Livraria Bertrand, 1972.
- _____. **Desta água beberei.** Mem Martins: Europa-América, 1986.
- _____. **Exílio perturbado.** Amadora: Livraria Bertrand, 1969.
- _____. **Nunca diremos quem sois.** Mem Martins: Europa-América, 2002.
- _____. **O mito de Don Juan e outros ensaios.** Cacém: Edições Ró, 1981.
- SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor.** Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- YEOMAN, Ann. **Agora ou na Terra do Nunca – Peter Pan e o mito da eterna juventude.** Tradução: Luiz A. de Araújo. São Paulo: Cultrix, 2002.
- WATT, Ian. **Mitos do individualismo: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe.** Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ZORRILLA, José. **Don Juan Tenorio.** Introdução e notas: Aniano Peña. Madrid: Catedras, 2001.

Identidades culturais no deserto do hiperreal no filme Matrix

Sérgio Roberto Massagli

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Caixa Postal 174
CEP: 14.800-901 Araraquara – SP – Brasil

massaglis@hotmail.com

***Abstract.** This paper analyzes how the postmodern experience displace subjectivity and interfere with the constitution of the modern notion of a stable and centered self insofar this self, in order to represent itself, has to deal with the new modes of information. In the film “The Matrix”, this displacement can be identified by the dilemmas through which the hero, Neo, constantly has to redefine himself in the act of choosing between the real and the virtual – in other words the essence and the appearance.*

***Keywords.** hyperreal; virtual reality; simulation; cyberculture.*

***Resumo.** Este artigo analisa como a experiência pós-moderna desloca a subjetividade e interfere com a constituição de um sujeito moderno estável e centrado, na medida em que este sujeito, para representar-se, tem que lidar com os novos meios de informação. No Filme “Matrix”, esse deslocamento pode ser identificado através dos dilemas por meio dos quais o herói, Neo, tem que constantemente redefinir-se no ato da escolha entre o que é real e o que é virtual – em outras palavras a essência e a aparência.*

***Palavras-chave.** hiperreal;. Virtual; simulação; cibercultura.*

Introdução

Qualquer que seja o suporte ou meio que se use para representar e comunicar – desde o papiro até o computador – e qualquer que seja o código – desde os hieróglifos até os hiper-textos – as relações entre tecnologia e cultura definem e informam a noção que se tem do eu. Na contra mão do fato de que as tecnologias modelem as diversas identidades culturais, pode também ocorrer que as culturas inventem e desenvolvam suas tecnologias com o fim de remodelar seus conceitos acerca de sua própria identidade.

Atualmente a noção cartesiana de um eu centralizado e coeso, desenraizado da confusão da experiência e abstraído a um plano a partir do qual se define como *ego cogitantis*, que esteve na base da identidade moderna, está sendo colocada em xeque. Esse eu, revelado enquanto um construto apto para representar a identidade de um sujeito racionalista, cindido de seu objeto por um ceticismo sistemático, está sendo desmantelado devido às profundas transformações ocorridas nas formas de representação com as novas mídias.

O argumento cartesiano era o de que o *cogito* define a habilidade do indivíduo de representar seu eu em oposição à confusão de pensamentos e emoções que são experimentados. Essa representação na modernidade esteve em grande parte mediada pela escrita com todas as suas implicações. A escrita era considerada como uma criação do indivíduo, através da qual toda uma cultura passou a definir sua identidade.

Hoje, a mídia desempenha um papel representacional que, em especial com o hipertexto, ilustra o eu enquanto entidade fragmentada e dinâmica, e este, ao invés de criador da escrita, ou da linguagem, estaria sujeito aos mesmos princípios de desconstrução aplicáveis aos textos. Nessa visão pós-estruturalista, a mente também é um texto e pensar é representar a linguagem do pensamento, do mesmo modo que lembrar é procurar nos espaços da memória. Esse é exatamente o mesmo princípio que orienta os estudos sobre a Inteligência Artificial, que identifica o mecanismo do pensamento com a manipulação de dados realizada pelo computador.

Assim pensando, nossa mente, enquanto texto, está sujeita às mesmas mudanças e instabilidades na produção de sentidos que afetam as linguagens e códigos. Do mesmo modo que o livro impresso condicionava bem a representação cartesiana, racional, da mente, o hipertexto ilustra bem a visão pós-moderna, na medida em que a comunicação e a informação se tornam elementos determinantes na produção da cultura.

Mark Poster, em sua obra *Modes of Information*, situa essa mudança paralelamente ao conceito marxista de “modo de produção”, tanto no sentido geral dos sucessivos estágios da produção (agrária, feudal, mercantil, etc), quanto num sentido mais estrito que privilegia a atividade econômica como base determinante da ideologia de uma determinada cultura. Para Poster, “modo de informação” refere-se tanto aos diversos estágios das práticas comunicacionais, como à condição atual de fetiche da informação, isto é, como determinante fundamental de nossa cultura (Poster, 1990:06).

De acordo com Poster, após o advento da escrita, a oralidade, com seu caráter relacional, deu lugar a um estágio caracterizado pela representação impressa dos signos. Decorre disso a idéia de um eu construído como um sujeito transcendente e autônomo. Na era eletrônica, esse eu é descentralizado e fragmentado em uma contínua instabilidade.

Nesse universo informacional, o mundo não é senão uma tela e nós não somos senão um jogo de significações. Nós não representamos ou escrevemos o mundo; ele nos escreve e nos representa.

Do mesmo modo que para Poster os meios de massa comunicam de maneira monológica, Baudrillard, quando fala de cinema, diz que as imagens fragmentam a percepção em seqüências sucessivas, em estímulos para os quais só pode haver respostas instantâneas, abolindo a possibilidade da contemplação. O filme nos impede de questioná-lo; ele nos questiona (Baudrillard, 1983:119). A mesma lógica rege a programação televisiva onde há pouca interatividade. Segundo Poster, a estrutura e a lógica do comercial de TV é destrutiva das faculdades críticas daquele eu cogitante a que me referi acima.

Esse ceticismo de Poster baseia-se no fato de que a sedução, elemento básico na propaganda, só se viabiliza em dois tipos de situação: quando há o desejo por parte do destinatário, ou quando a mensagem é dissimulada e o engodo não é percebido. Conforme afirma Poster, um comercial de TV só é bem sucedido quando não aparenta estar vendendo algo. É no consumo diário dessas artimanhas e não dos produtos que as mensagens monologicamente dispersas e fragmentárias transformam a consciência dos indivíduos, levando-os à perda de sua autonomia psíquica e descentralizando-os (Poster 1990:45).

De fato, é difícil não ser cético a respeito dos efeitos dessas práticas comunicacionais voltadas para o consumo. O problema incomoda quando esses efeitos ultrapassam sua especificidade de recurso publicitário e se constituem em regra geral. Parece-me que essa fragmentação e descentralização do sujeito se dão em relação oposta a um processo crescente de centralização e concentração das informações em eventos, produtos, personalidades e comportamentos, criando um profundo senso de vulnerabilidade e perda de liberdade. Aquela impossibilidade de contemplação de que fala Baudrillard é decorrência dessa super exposição e conseqüente vulnerabilidade que privam o indivíduo do sentimento de privacidade. A brutalidade não é explícita; ela se oculta apesar, ou por causa, de sua onipresença.

Identidades Líquidas

Zigmunt Bauman, em entrevista, publicada no caderno Mais, do Jornal A Folha de São Paulo de 19/10/2003, cansado da confusão semântica que surge ao falar-se dos termos, “pós-modernismo” e “pós-modernidade” (uma discussão que não cabe aqui), diz que prefere falar em “modernidade líquida”. A essa “modernidade líquida” ele contrapõe uma “modernidade sólida”, que também era desenraizadora, desmaterializante, profanadora de tudo que era sagrado e canônico, mas que fazia todo esse trabalho de desconstrução, de autofagia crítica, para de novo enraizar-se, segundo uma teleologia sustentada por metarrelatos herdados do projeto iluminista: a emancipação do proletariado; a produção de riquezas e o conseqüente progresso da humanidade, uma teologia, enfim, que desse conta de um sentido após o processo de derretimento de tudo que era sólido. Já na “sociedade líquida”, diz Bauman, “Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se firmarem”.

Essa metáfora da liquidez utilizada por Bauman aparece no filme *Matrix* figuratizada em prédios diluindo-se sob a chuva, vidros ondulantes como a superfície de espelhos se derretendo. A idéia de fluxo e fluidez também permeia o filme: os personagens

transitam entre o mundo “real” e o “virtual” através de cabos e linhas telefônicas o tempo todo; os agentes da *Matrix* podem ser qualquer pessoa; qualquer pessoa pode ser um agente da *Matrix*.

Nessa “sociedade líquida”, que eu entendo como a sociedade pós-moderna, empregos, relacionamentos, costumes etc., não apenas se tornaram como tendem a permanecer instáveis, voláteis, flexíveis, em fluxo constante, ou melhor, inconstante. Nessa comunidade humana, sem regulamentações normativas, todos os tipos de vida humana se equivalem, todas as sociedades são boas ou ruins. Vivemos segundo uma ideologia que se recusa a fazer julgamentos. A visão pós-moderna é carregada de um ceticismo tal, que não vemos muito sentido em debater seriamente questões relativas a modos de vida, sejam quais forem. Após a morte da metafísica e a longa autópsia que se realizou sobre o seu cadáver, parece não ter sobrado nada a ser debatido. Junto com a metafísica, morreram os filósofos e pulularam as teorias. Diante do mosaico do mundo pós-moderno, resta ao observador lidar com a situação de dentro dela, de tal forma que o limite entre o pensar e o agir também se dilui. Em um mundo de fluxo acelerado e circulação intensa, não há tempo para que se consolidem costumes, hábitos e verdades “auto-evidentes”.

Estamos diante de uma nova forma de pensar, sentir e se comportar que, como bem assinalam Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, está mais na ordem do tornar-se animal, tornar-se intenso, mais relacionado com o bando do que com o indivíduo excepcional, isolado. Entretanto, os dois autores surgem com um questionamento que subverte esta aparente contradição entre o bando (the pack) e o solitário (the loner); entre o contágio em massa e a aliança preferencial; entre a multiplicidade pura e o indivíduo excepcional: qual seria exatamente a natureza do anômalo? Que função teria ele em relação ao bando? (Deleuze e Guattari, 2000:244)

Transportando essa pergunta para o filme *Matrix*: que função tem Neo para o que sobrou da realidade, para aqueles que, de algum modo, não estão presos na gaiola virtual da *Matrix*? Uma possível resposta, ainda usando argumentos de Deleuze e Guattari – esse anômalo não é nem um indivíduo nem a espécie, senão um fenômeno limítrofe, nas fronteiras do devir. Neo é esse anômalo, esse ponto-limite entre dois mundos, que deve, a um momento, fazer sua escolha. Essa escolha é o ponto fulcral da história e ela se dá na linha divisória entre o agregar-se aleatório e a escolha pré-destinada. Fazer essa escolha, para Neo, representa caminhar em direção ao centro, que pode ser o centro de si-mesmo ou o coração da *Matrix*, para desvendar seu segredo, de acordo com o enigma de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, escrito na porta do oráculo. Decifra-me ou te devorarei. Não resta a Neo, portanto, senão entrar cada vez mais fundo no buraco do coelho.

Este devir é o objeto da arte, de todas as artes. Pegar tudo aquilo que só existe enquanto virtualidades e atualizar, encontrar uma forma que expresse essa anomalia. Essa anomalia pode ser entendida como o pós-humano, se aceitarmos a hipótese de estarmos diante do fim de um humanismo. O homem, como medida de todas as coisas, não satisfaz mais os novos quadros referenciais estruturados sobre novos códigos, como a linguagem da informação ou a linguagem genética que, como argumenta Laymert Garcia (2003), trabalham em um plano inferior ao plano do organismo, do indivíduo, do inteiro.

Esse plano é o plano micro que define o corpo como uma série de agenciamento de informações a ser processado por uma linguagem informática e uma genética. Deleuze e

Guattari falam em um corpo sem órgãos o qual nunca alcançaremos e o qual estamos sempre buscando (Deleuze e Guattari, 2000:244) (Deleuze e Guattari, 2000:149). Esse corpo é o limite. Um corpo cujos órgãos estão sob constante ataque de forças externas, mas que também drena novas energias desta exterioridade. Encontrar esse corpo é o desafio, pois é o lugar onde tudo acontece.

Então nos deparamos com o corpo obsoleto e a necessidade de uma transcendência. Por um lado, temos a linha que pensa o corpo apenas como um suporte para uma mente humana que pudesse ter uma continuidade, uma vez que descobríssemos uma forma de abstrair esse suporte, ou melhor, abduzi-lo literalmente para uma ambiência digital. Hoje essa virtualidade está sendo virtualizada na arte, especialmente em filmes de ficção científicas e ficção *cyberpunk*, cada vez mais povoados de ciborgues, com suas próteses robóticas ou simplesmente como projeções digitais dentro de um construto à semelhança de um game 3D.

Apesar de todo o espanto que caracteriza esse mundo novo, é bom lembrar, como diz Haroldo de Campos, falando de Timothy Leary, que

“por entendermos nossas mentes e darmos poder aos nossos cérebros, não temos que abandonar os nossos corpos nem as nossas máquinas nem os nossos suaves e secretos murmúrios amorosos. Guiaremos carros como agora andamos a cavalo, por prazer. Desenvolveremos estranhas expressões corporais, não para trabalhar como robôs eficientes, mas para realizar atos livres. Em lugar de uma engenharia reprimida, a ‘imagenharia’, a fabricação de realidade eletrônica: aprender como expressar, comunicar e compartilhar a maravilhas dos nossos cérebros como os outros” (Folha de São Paulo, Caderno Mais, 09/11/03)

Esse é o movimento de resistência que Neo opõe à *Matrix*. Libertar a sua mente dos limites impostos pela *Matrix*, que quer fazer de nós máquinas eficientes. “– Você deve se esquecer de três coisas, Neo: temor, dúvida e descrença. Liberte sua mente” , diz Morpheus, durante o *jumping program*. E para libertar sua mente, Neo precisa antes perceber a verdade, isto é, que ele é um escravo nascido em cativeiro e condenado a ver a realidade ilusória dos *simulacra*. Ao contrário do Mito da Caverna de Platão, Neo deve, ao ser libertado dos grilhões/cabos que fixam/plugam sua visão/mente na parede/tela da caverna/*matrix*, não emergir para o mundo luminoso das idéias puras e eternas, mas descer aos esgotos de um mundo devastado, para o mundo real e sombrio que se opõe à atmosfera clara e brilhante da *Matrix*. Trata-se da escolha entre o “deserto do real” e o oásis da simulação.

Deste momento em diante, que tem seu ápice com as pílulas, azul ou vermelha, Neo diz bye-bye ao seu mundo familiar, como Dóris no Mágico de Oz, e deixa-se conduzir pela pergunta: o que é a *Matrix*? Isso aos poucos vai lhe provocando um incrível sentimento de uma natureza para ele até então desconhecida: afeto. Segundo Delleuze & Guattari, afeto não é um sentimento pessoal, nem uma característica; é a efetivação de um poder do bando que lança o eu em um cataclismo e torna-o real (Deleuze e Guattari, 2000:240).

Esse tornar-se real se relaciona com o conhecer o real. São dois aspectos que vão catalisar a discussão filosófica do filme, na medida em que Neo só se torna o que realmente é, ou seja, Neo, e não Thomas Anderson, quando incorpora essas duas dimensões do conhecer: a afetiva e a cognitiva.

Aqui se pode trazer à tona um tema muito pertinente nestes tempos pós-modernos em que torna-se necessário retomar uma crítica de Nietzsche em relação à teoria do conhecimento enquanto disciplina, para propor uma nova noção de conhecimento em que se alie à tradicional concepção de conhecimento, com seus pressupostos cartesianos, conceitos como perspectiva e afeto (Fogel, 2002: 89). Uma das virtudes do filme são os diálogos, que rompem com o discurso unívoco do pensamento racional moderno, ao discutir o conhecimento de maneira inseparável da pergunta pelo real. Ou seja, ir fundo no buraco do coelho, a ponto de aniquilar a separação entre corpo e alma, com suas oposições tão caras ao pensamento ocidental moderno: eu x mundo; sujeito x objeto; ativo x passivo, etc. Se cada uma dessas esferas se define como um estrato autônomo, com substâncias heterogêneas, como é então possível o conhecimento? Como pode o sujeito conhecer o objeto?

Para resolver essa aporia, é preciso, para Neo, atravessar o caminho, uma vez que conhecer o caminho não é suficiente, é preciso trilhá-lo. Esse caminho é a travessia necessária entre aqueles dois mundos o da alma e o do corpo, ou seja, em uma palavra, mediação. O conhecer torna-se este trilhar, um hífen que conecta sujeito e objeto, o interior e o exterior, tornando-se meio e instrumento de investigação. Essa mediação se dá através da forma como representamos o mundo, portanto conhecimento e representação são inseparáveis. Isso é mais verdadeiro num mundo em que somos representados a todo instante.

Identidades cibernéticas

Em *Matrix*, como muito bem observa Mark Crosby, em seu artigo *Reflexions Upon Matrix (1999)*, a verdadeira “ação” que há no filme é aquela que, não só no que diz respeito ao personagem Neo, se realiza no nível da decisão e do intento. Ele empresta de Florinda Donner o conceito de “aquiescência” para explicar o que está envolvido aí: “Na segunda atenção... é preciso acreditar que o sonho é tão real como o mundo real. Em outras palavras, é preciso aquiescer...E aquiescência não é aceitação. Aquiescência envolve um elemento dinâmico; envolve ação” (Crosby, 1999). Assim, no turbilhão da situação, Morpheus diz a Neo: “There is a difference between knowing the path and walking the path”. (Há uma diferença entre saber o caminho e trilhar o caminho). Mais um chavão, entre tantos, no filme. O que é importante aqui, entretanto, é reconhecer que, num mundo cambiante que demanda um agir que, por sua vez, envolve escolha, não nos é permitido deitarmos-nos numa cama metafísica e esperar pelo resultado.

Numa sociedade fluida é lógico pensar que a identidade do sujeito passará também por um processo de liquefação. Esse dismantelamento do sujeito Cartesiano, retirado do mundo e recolhido na abstração de uma planície racional, será acelerado conforme o ritmo proporcionado pelas tecnologias. Uso tecnologias no plural para expressar os diferentes campos em que elas ocorreram e continuam a ocorrer, sempre expandindo o alcance da percepção humana e encolhendo as distâncias espaciais e temporais.

A identidade do indivíduo das sociedades modernas é algo que vem se transformando constantemente e, em alguns casos, é praticamente impossível determiná-la ou defini-la dentro de padrões de tempo e espaço, pois o contexto histórico atual possibilita mudanças bruscas de costumes e valores, adaptando-os às mais variadas combinações. As

artes tentam representar as transformações da sociedade como reflexo das influências do fenômeno da globalização, e a literatura, o cinema, que tendem a hibridizar-se com outros meios e seus códigos (a TV, o vídeo o computador e o video-game) ilustram o surgimento das mais diversas identidades que se configuram na conjuntura social atual.

Nesse novo ambiente, a cibernética emergiu em uma nova e erotizada forma nos anos oitenta, especialmente com a obra de William Gibson. Foi ele quem cunhou o termo “ciberespaço” em seu livro “Neuromancer”, que deu origem a um novo sub-gênero chamado *cyberpunk*. O ciberespaço está se tornando um ícone importante em um grande número de narrativas midiáticas, sejam elas de massa ou *cult*. Este gênero, chamado de *cyberfiction* em inglês, ou *Cy-fi*, representa um crescente entusiasmo e ansiedade a respeito da infiltração da tecnologia de informação tanto no mundo das grandes corporações, do mercado financeiro e dos laboratórios científicos, como também na vida cotidiana. O movimento do ícone computador/hiperespaço em direção ao centro das atenções em um número crescente de produções narrativas reflete uma crescente preocupação com o potencial e os problemas postos pela nova tecnologia da informação.

Recentes desenvolvimentos na cibernética e nas tecnologias visuais causaram um abalo nas nossas concepções tradicionais acerca do que é real e do que é artificial. Daí o fato de nossa compreensão sobre nosso corpo e identidade, sobre experiência e presença, sobre espaço e tempo estar sendo questionada. Simulação e hiperrealidade são, portanto, dois conceitos-chave para podermos entender o impacto dessa nova tecnologia em nossa sociedade e em nossas produções narrativas visuais.

Outro fato significativo é que estas novas interpretações dos mundos dos computadores e da informação parecem vir de fontes literárias e cinematográficas, estendendo-se para as televisivas. Basta pensarmos em produções como Exterminador do Futuro, Robocop, *Jurassic Park*, *Blade Runner*, *Matrix*, Inteligência Artificial, entre outras. Esta curiosidade sobre o mundo maravilhoso dessas novas máquinas levanta também questões importantes sobre o significado e os pressupostos políticos por trás dessa linguagem imagética digital e numérica. O excesso de confiança nessa abstração chamada ‘informação’ frequentemente oblitera uma análise textual e histórica dessas novas técnicas. Termos como ‘informação’ e ‘sistemas’ muitas vezes, ao invés de esclarecer, dificultam precisar as ferramentas conceptuais que devem servir de suporte a essas técnicas. Talvez por isso, importantes discussões de caráter filosófico e social estão colocando em questão a construção, a representação e a inscrição de novas “identidades”.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ética Pós-moderna**, São Paulo: Ed. Paulus, 1997.
- CROSBY, Mark. **Reflexions on The Matrix**. In: <http://www.film-philosophy.com/vol3-1999/n31crosby>
- CAMPOS, Haroldo de. **Do caos ao espaço ciberal**. São Paulo: Editoria: MAIS!. Edição: 09/11/2003

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia.** University of Minnesota Press, 8th. printing, 2000.

POSTER, Mark. **The Mode of Information: Poststructuralism and Social Contexts.** University of Chicago Press, 1990.

O realismo mágico em José Saramago

Tania Mara Antonietti Lopes

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade
Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara –
Rodovia Araraquara-Jaú Km 01 – CEP 14800901

tma.lopes@yahoo.com.br

Abstract. *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) and *A jangada de pedra* (1986), by José Saramago, are the novels which constitute the corpus of our research. We propose an analysis of those three novels through the perspective of magical realism. The most important aspect of this literary category is discovering the relationship between man and his surrounding circumstances. Saramago's work, as well as the work of Spanish-American authors, are alike in a number of narrative procedures – namely magical realism, the relationship between history and fiction and intertextuality. By taking those procedures into account, we intend to study how magical realism is an unique feature of the relationship between history and fiction in Saramago's novels.

Keywords. *Magical realism; intertextuality; metafiction; fiction; history.*

Resumo. *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago, são os romances que constituem o corpus de nossa pesquisa. É sob a perspectiva do realismo mágico que propomos uma análise desses romances. O importante na configuração dessa categoria literária é a descoberta da relação existente entre o homem e as circunstâncias em que está inserido. A produção de Saramago e de autores hispano-americanos se assemelham em alguns procedimentos narrativos – tais como o realismo mágico, as relações entre história e ficção e a intertextualidade. Considerando esses procedimentos, pretendemos estudar como o realismo mágico singulariza a relação entre história e ficção no romance de José Saramago.

Palavras-chave. *Realismo mágico; intertextualidade; metaficção; ficção; história.*

Este trabalho é uma continuidade de nossa dissertação de mestrado intitulada *O realismo mágico na comunhão estética entre Memorial do Convento e Cem Anos de Solidão*. O objetivo era constatar a identificação de José Saramago com a ficção hispano-americana. Propomos agora uma análise mais detalhada dos procedimentos narrativos dessa ficção presentes em romances de Saramago, em que o realismo mágico

se configura de forma explícita, a fim de identificarmos a função dessa categoria na ficcionalização da história presente na literatura portuguesa.

Para a realização desse trabalho, a intenção é ampliar o estudo do *Memorial do Convento*, acrescentando, entretanto, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *A Jangada de Pedra* (1986), romances posteriores ao primeiro e que confirmam a aproximação de Saramago com a literatura hispano-americana. Para sustentar a tese de que a relação do autor português com os autores hispano-americanos, por meio de procedimentos narrativos, é produto de uma identificação com uma cultura “periférica”, ou seja, que não é européia e, nesse aspecto, *A Jangada de Pedra* funciona como uma alegoria dessa falta de identificação do autor português com a Europa, pretendo utilizar como base de apoio, além de romances de Gabriel García Márquez, obras de autores como Alejo Carpentier¹ (1904-1980), Fernando del Paso (1953) e Augusto Roa Bastos (1917-2005), considerados pela crítica os principais representantes do romance hispano-americano em que há a ficcionalização da história.

Memorial do Convento é um romance que conduz a aproximação de Saramago à literatura hispano-americana para um âmbito mais profundo, fazendo com que o projeto estético do autor português se relacione ao dos hispano-americanos. Não se trata, porém, de um caso de imitação de uma tendência. A identificação de José Saramago com essa literatura é um fato que foi se tornando mais evidente com o passar do tempo, e é nos procedimentos de elaboração estética privilegiados pelos escritores hispano-americanos, como a intertextualidade e a paródia, que Saramago encontra predileção.

Nesse caso, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é o melhor exemplo, pois a característica marcante desse romance é a intertextualidade. No título do livro já percebemos a retomada de um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Essa personagem tece um paralelo entre o Ricardo Reis de Fernando Pessoa e o que nos é apresentado por José Saramago. Há também intertextualidade com Camões, o que nos chama a atenção para uma das linhas da narrativa portuguesa contemporânea: a busca de uma identidade para um país saudosos da sua História de portugueses-marinheiros. Lembremo-nos de que o protagonista desse romance, de acordo com Fernando Pessoa, se expatriara no Brasil desde 1919. Voltou para Portugal em 29 de dezembro de 1935, precisamente um mês após a data da morte de seu criador. A própria personagem invoca a notícia desta morte como principal motivo do seu retorno a Portugal, após dezesseis anos de ausência. Num dado momento, Fernando Pessoa, morto, contracenava com Ricardo Reis e, nesse ponto, José Saramago lança mão do realismo mágico em outro dos seus romances. Trata-se de um procedimento narrativo presente na ficcionalização da história, fator importante na identificação de Saramago com a literatura hispano-americana.

Finalmente, a epígrafe² de *A Jangada de Pedra*, ao referir-se ao romance *Concerto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier, confirma a tendência de José Saramago de se aproximar da ficção hispano-americana recente e identificar-se com ela. Essa tendência se justifica pela necessidade de expressar problemas coincidentes entre as duas culturas. Trata-se, na verdade, de uma aproximação estética, “o inter-relacionamento de duas literaturas e, portanto, de duas culturas” (OLIVEIRA FILHO, 1990, p.141). Em relação à ficcionalização da história, nesse romance, o foco de poder muda e passa a ser político e econômico. A possibilidade da entrada de Portugal na Comunidade Econômica Européia (hoje União Européia) divide a opinião dos portugueses entre o que eles chamam de “portugalidade” e de “europeidade”. Uma possibilidade de entendimento se encontra no que chamam de “iberização”, daí a Península Ibérica, no contexto de A

Jangada de Pedra, ser considerada semi-periférica dentro do contexto Europeu, separar-se da Europa e se fixar no Oceano entre a América Latina e a África. Nesses novos tempos, a ficção busca a pátria e o sentido de identidade.

O trabalho intertextual de Saramago é voltado para a literatura de seu próprio país, colocando em questão o modo português de ser europeu e o modo europeu do ser português. A procura de uma identidade própria no panorama da cultura do Ocidente se dá pela busca que se confirma comum pelo uso dos procedimentos narrativos presentes nos autores hispano-americanos, sendo eles interações com a tradição narrativa do passado, superada pela articulação da linguagem, além das características da literatura contemporânea representadas pela fusão de ontem e hoje, da história e da ficção. A real significação do projeto intertextual traduz-se na busca de identidade cultural. Daí a coincidência entre o projeto estético de Saramago e o desses autores: a homologia das situações vividas por seus respectivos países no momento atual, pois se caracterizam como “periféricos” no contexto cultural e literário. Trata-se de romances em que as personagens lutam contra uma realidade truculenta, excessiva e sempre à beira da total destruição. Assim, a sensação de deslocamento de Saramago coloca a problematização no interior da própria cultura portuguesa.

Dessa forma, *A Jangada de Pedra* funciona como alegoria da ambivalência entre dois mundos, o do imaginário do autor e da realidade vivida pelos habitantes da península, mais especificamente de Portugal. Ambos se defrontam; no entanto, constituem-se como um elemento esclarecedor da formação cultural de um espaço e de um tempo: lugares “periféricos”. Essa ambivalência, fundamental para nossa tese, se mantém na obra de José Saramago atestando sua identidade cultural comprometida com a realidade desses países.

Em relação à metodologia, pretendemos abordar teorias relacionadas aos procedimentos narrativos em questão, sistematizando-as no decorrer do trabalho. Consideraremos como procedimentos narrativos presentes na literatura hispano-americana a intertextualidade e o realismo mágico como componentes primordiais na ficcionalização da história. As técnicas renovadoras dessa ficção estão presentes nos romances do autor português pela multiplicação de planos do espaço da ação, considerando a idéia de cronotopo; pela fragmentação do narrador, representada pelas vozes narrativas; pela ausência de um único herói e suas ações exemplares e pela metaficção.

Tais procedimentos serão exemplificados com base na leitura de alguns autores hispano-americanos como Fernando del Paso, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos; sendo que Carpentier é o responsável por trazer o realismo mágico ao conhecimento dos hispano-americanos. É importante esclarecer que os romances hispano-americanos serão utilizados como contraponto da comparação, ou seja, não constituem o foco primordial da análise. Sua leitura será feita, assim, em função dos objetivos que temos em relação às análises dos romances de José Saramago. Portanto, esse projeto é pautado nas teorias sobre realismo mágico, intertextualidade, metaficção, todas ligadas à ficcionalização da história.

O termo realismo mágico foi utilizado pela primeira vez em 1925, na Alemanha, pelo crítico de arte e historiador Franz Roh (1890-1965), num livro publicado pela *Revista do Ocidente*, intitulado “O realismo mágico”. Na mesma época, o italiano Massimo Bontempelli (1878-1960), outro teórico europeu, mencionava os termos “realismo místico” e “realismo mágico” como fórmulas que superavam o futurismo. Para os dois europeus, “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia

pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto” (CHIAMPI, 1980, p.22).

No final da década de 1920, a obra de Roh foi traduzida para o espanhol e, de acordo com Irleamar Chiampi, o primeiro a incorporar o termo à crítica do romance hispano-americano foi o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri (1906-2001), em *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948. É importante mencionar que Uslar Pietri encontrou por várias vezes Bontempelli, tanto em Paris como na Itália, no final da década de 1920. Portanto, é provável que Pietri tenha se inteirado do termo utilizando-o em seu texto. Em 1949, Alejo Carpentier batizou o movimento literário no prefácio do seu livro *El Reino de este Mundo*, no qual narra sua visita ao Haiti. Dissidente do surrealismo, Carpentier considerava o maravilhoso como princípio ordenador de sua narrativa. Para ele, o artista extrai dos fragmentos do mundo a matéria a ser transformada. No prólogo de seu romance, o autor cubano explica todo o seu universo novelesco.

O realismo mágico, como categoria literária, cresceu durante a década de 1940 e, em 1954, Angel Flores (1900-1992) popularizou o termo *realismo mágico* na conferência “*Magical realism in Spanish American fiction*”, lida no Congresso da “*Modern Languages Association*”, em Nova Iorque. Entre os críticos, esse termo sobrepujou o termo *realismo maravilhoso*, utilizado por Carpentier. Assim, Angel Flores, definitivamente, pôs em moda a nova designação e com seu trabalho tentou primeiro “reconhecer as raízes históricas da nova corrente ficcional, para então conceituar o realismo mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo” (CHIAMPI, 1980, p.24). No lento processo da discussão conceitual do realismo mágico, somente em 1967 o crítico mexicano Luis Leal (1946-1985) tentou reavaliar a tendência literária hispano-americana nos *Cuadernos Americanos*, num artigo intitulado “*El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*”. Com a tentativa de aproximar-se mais da “sobrenaturalização do real”, Leal define o realismo mágico apoiando-se tanto no antiexpressionismo de Franz Roh como na proposta surrealista da existência do maravilhoso na realidade.

Para Chiampi, Flores teria fixado o início do realismo mágico em 1935 devido à tendência equivocada – estimulada por meio da leitura de obras de Kafka e Proust – de amalgamar o realismo e a fantasia. Desconsiderando a distinção entre literatura fantástica e realismo mágico, Flores havia tornado bastante elástica a conceituação desse último, considerando como pertencentes a essa tendência autores como Bioy-Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Maria Luiza Bombal, entre outros.

Publicada em 1980, a obra *O Realismo Maravilhoso*, de Irleamar Chiampi, tem sido considerada no Brasil como uma obra capital no estudo do realismo mágico. Sua leitura, contudo, deve ser atualizada, considerando-se estudos mais recentes que, a partir da década de 1990, voltam especial atenção ao realismo mágico. Trata-se de teóricos contemporâneos que procuram, de certa forma, categorizá-lo.

Para utilizar o termo realismo mágico em relação ao contexto europeu, o inglês Willian Spindler (1993) o define como uma categoria que descreve obras de arte e ficção que compartilham certa temática identificável, assim como características formais e estruturais. Tais características contribuem para que o termo seja considerado uma categoria estética e literária própria, independente de outras como o fantástico e o surrealismo, com os quais o realismo mágico é frequentemente confundido.

Com base nas teorias dos críticos hispano-americanos, William Spindler nos oferece suas próprias definições a respeito dessa categoria e apresenta dois usos para o termo: o

original e o atual. O uso original refere-se ao tipo de obra literária ou artística que apresenta a realidade a partir de uma perspectiva incomum que, sem transcender os limites do natural, induz no leitor ou observador um senso de irrealidade. O uso atual, que hoje substitui amplamente o primeiro, descreve textos em que duas visões de mundo opostas – uma natural e outra sobrenatural – são apresentadas como se não fossem contraditórias, lançando-se mão de mitos e crenças de grupos etno-culturais para os quais essa contradição não se manifesta.

Outros estudos mais recentes discutem não só as características do realismo mágico, mas insistem no fato de que essa categoria não se identifica com uma cultura específica, por estar hoje presente nas literaturas de diversos cantos do mundo. Alguns críticos europeus, como Anne Hegerfeldt (2002), recusam a idéia de que o realismo mágico tenha uma origem territorial – no caso, a América Latina. Na verdade, trata-se de uma visão “eurocêntrica”.

Embora a escritora inglesa não aceite a vinculação do realismo mágico com a América Latina, sua proposta nos é interessante no que diz respeito às técnicas literárias. Para Barthes (1968), a imitação de modos não ficcionais, como história ou jornalismo, ou o uso abundante de detalhes são fundamentais para criar o “efeito do real”. O realismo mágico, na sua configuração, viola esses padrões realistas de representação literária, ao tornar naturais os elementos sobrenaturais. Essa categoria literária se diferencia assim da ficção fantástica, que utiliza a incerteza e a ambigüidade para envolver o leitor num ambiente de mistério, inexistente no realismo mágico, em que não há hesitação, uma vez que os eventos considerados irreais fluem naturalmente.

Assim como Anne Hegerfeldt, Michael Valdez-Moses dirige seu olhar para escritores como Gabriel García Márquez, Salman Rushdie e outros atualmente engajados nessa categoria literária e a caracteriza como um efeito da globalização e um veículo para a mesma, como fases de um processo secular de modernização. Para Valdez-Moses, o realismo mágico torna-se, aos poucos, uma forma de ficção proeminente no mundo contemporâneo e utiliza a expressão “realismo mágico contemporâneo” para denominar a categoria.

A característica constitutiva do realismo mágico, segundo Valdez-Moses, é um hibridismo poderosamente atraente do real e do fabuloso. A fusão do real e do mágico, na sua proposta, pode ser entendida como tendo uma linhagem dupla, ou melhor, como uma convergência de duas tradições narrativas distintas. Segundo o autor, enquanto a “paternidade” do romance realista mágico tem traços do romance realista da Europa Ocidental dos séculos XVIII e XIX³, a “maternidade” do que ele classifica como gênero literário é mais variada, heterogênea e exótica, pois em cada lugar que o realismo mágico teve sua origem, suas “mães” têm uma aparência diferente.

A intenção de Valdez-Moses é discutir como essa categoria funciona dentro do contexto histórico e cultural da modernidade global, sem considerar a origem do realismo mágico vinculada à América Latina. Essa categoria hoje pode não ser exclusiva do Continente Americano e de língua espanhola, mas é essencialmente hispano-americana, já que se desenvolveu primeiramente na América Latina hispânica. Quando Anne Hegerfeldt e Valdez-Moses falam do Ocidente em seus textos, estão se referindo ao que eles consideram como centro, ou seja, a Europa ou os Estados Unidos, esquecidos de que a América Latina é também Ocidente. Não consideramos esse fato como um problema, muito pelo contrário. Embora preconceituosas, essas reflexões acabam por corroborar a identificação do autor português com a literatura hispano-

americana, cujo realismo mágico está, sim, ancorado no tempo e no espaço, mesmo que em determinado ponto rompa essa âncora e se irradie para outras latitudes e línguas.

O fundamental é que, para todos esses teóricos, o que caracteriza o texto realista mágico é a naturalização do insólito e do sobrenatural. É importante esclarecermos, no entanto, que o valor metafórico da literatura hispano-americana é tomado como referência aqui para indagar como a linguagem narrativa tenta sustentar a identidade da América no contexto cultural – fato que coincide com a proposta de José Saramago, ainda que em outras circunstâncias.

Na literatura hispano-americana a ficcionalização da história é um tema preponderante. Tanto na obra de José Saramago quanto na dos autores hispano-americanos estão presentes a influência da tradição narrativa do passado e as características da literatura contemporânea representadas pela interação da história e da ficção. Além dessa interação, há também a questão da metaficção nos romances de ambas as literaturas, o que nos remete às considerações de Linda Hutcheon. A problematização entre história e ficção, tratada pela autora canadense como metaficção historiográfica, tem por característica ser reflexiva e, ao mesmo tempo, se apropriar de acontecimentos e personagens históricas. Tal problematização ocorre nos romances hispano-americanos e também nos romances de José Saramago, mas não no romance histórico tradicional, fato que nos obriga a trabalhar melhor essa questão.

Em resumo, no romance histórico tradicional, proposto por Walter Scott, é com intenção de resgatar o passado que história e ficção convivem, e a presença de personagens históricas tem por objetivo tornar legítimo o mundo ficcional. No romance contemporâneo, há a subversão dos acontecimentos e valores que se questionam do passado. Não basta, portanto, somente a presença de personagens históricas para concretizá-lo.

Contextualizamos, aqui, o realismo mágico e as bases para desenvolver uma discussão mais consistente em relação à ficcionalização da história nos romances em questão. Embora José Saramago seja leitor confesso de Alejo Carpentier, nossa escolha pela obra de García Márquez na dissertação se justifica pela maior familiaridade com o autor colombiano, que é um grande representante do realismo mágico, o que não nos impediu de ampliarmos o interesse aos demais escritores da literatura hispano-americana, tornando este projeto possível. Portanto, é a partir desses pressupostos que pretendemos estabelecer uma leitura crítica das teorias em questão, objetivando, em síntese, a um estudo detalhado sobre a problemática histórico-cultural da realidade portuguesa pela identificação de José Saramago com a literatura hispano-americana.

¹ Além de historiador cultural, Carpentier assenta as bases do fantástico hispano-americano na teoria e na prática. Seu romance *El reino de este mundo* (1949) é considerado um ícone para a formação do novo romance histórico hispano-americano. É uma obra chave para este trabalho.

² “*Todo futuro es fabuloso*” (SARAMAGO, 2006, p.5).

³ Sobre a paternidade do realismo mágico, mencionada por Valdez-Moses, cumpre esclarecer que o termo se desenvolveu literariamente na América Latina – e não na Europa Ocidental, como ele afirma –, disseminando-se depois para outras partes do mundo.

Referências

- ALDRIDGE, A. Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. Tradução de Sonia Torres. In:_____. COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (p.255 a 259)
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In:_____. *Questões de Literatura e Estética* (A Teoria do Romance). Equipe de Tradução (do russo) Aurora F. Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Junior, Helena S. Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EDITORA HUCITEC, 1998. (p.211-362)
- BASTOS, Augusto Roa. *O Eu supremo*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. (Clássicos latino-americanos).
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Jorge ZAHAR Editor, 2005.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Tradução de Manuel J. Palmeirin. São Paulo: Global.
- _____. *O século das luzes*. Tradução de Sérgio Molina. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHIAMPI, Irlomar. *O Realismo Maravilhoso*. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. SP: Perspectiva, 1980. (160)
- ESTEVES, Antônio R. O novo romance histórico brasileiro. In. ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de Literatura e Lingüística*. SP: Ed. Arte & Ciência (UNESP – FCL Assis), 1998. (p.125-158).
- JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979 (Poétique 27).
- JOSEF, Bella. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. *Tempo brasileiro – Sobre a paródia* (Rio de Janeiro), n. 62, p. 53-70, jul-set 1980.
- HEGERFELDT, Anne. Contentious Contributions: Magical realism goes British. In: *Janus Head Journal*, Pittsburg, v.5, no.2, p.62-86, fall 2002. Disponível em: <<http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>>
- HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

_____. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no Convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. Saramago e a ficção latino-americana. *Revista de Letras*. São Paulo; 30: 141-152, 1990.

PASSO, Fernando del. *Notícias do Império*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1995.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso)

SPINDLER, William. *Magic Realism: a typology*. Universidade de Essex, Inglaterra, 1993.

VALDEZ MOSES, Michael. Magical Realism at world's end. *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*. Durham, v. 3-I, p.105-133, 2001.