

L  
I  
N  
G  
U  
A  
G  
M



(RE)VISTA

M

Ano 06, N° 011 / 012

**ISSN: 1807-6378**

# **LINGUAGEM EM (RE)VISTA**

(Ano 06, N<sup>os</sup>. 11/12)

**Niterói  
2011**

EXPEDIENTE

A *LINGUAGEM EM (RE)VISTA* é um periódico semestral destinado à expansão e socialização de pesquisas inscritas no âmbito de estudos da linguagem. Eventualmente, poderá receber contribuições de áreas afins.

Conselho Editorial	<i>Ana Léa Rosa da Cruz</i> <i>Antônio Carlos da Silva</i> <i>Beatriz dos Santos Feres</i> <i>Ivan Nascimento Pitthan</i> <i>Maria Isaura Rodrigues Pinto</i> <i>Maria Luiza de Castro da Silva</i> <i>Olga Maria Guanabara de Lima</i> <i>Regina Souza Gomes</i>
Organização e edição:	<i>Maria Isaura Rodrigues Pinto</i>
Capa:	<i>Maria Isaura Rodrigues Pinto</i>
Editoração e diagramação:	<i>José Pereira da Silva</i>
Montagem e encadernação:	<i>Silvia Avelar Silva</i>
Impressão:	Universidade das Cópias

As ideias apresentadas nos artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

## SUMÁRIO

0.	<b>Apresentação –</b> <i>Maria Isaura Rodrigues Pinto</i> .....	05
1.	<b>O exame Celpe-Bras: representações do Brasil e dos brasileiros</b> <i>Ronaldo Amorim Lima</i> .....	07
2.	<b>Arnaldo Antunes para fazer sentir: patemização icônica na semiose poética</b> <i>Beatriz dos Santos Feres</i> .....	30
3.	<b>Gêneros textuais na prática docente</b> <i>Maria Betânia Almeida Pereira</i> .....	49
4.	<b>Eugenio Coseriu: a construção discursiva do texto humorístico longo</b> <i>Helio de Sant’Anna dos Santos</i> .....	56
5.	<b>Clarice e Lia Luft: equivalências e dissonâncias</b> <i>Maria Luíza de Castro da Silva</i> .....	69
6.	<b>Ler/ouvir/contar histórias: a experiência narrativa num mar de ideias de Salman Rushdie</b> <i>Muna Omran</i> .....	80
7.	<b>Memória e literatura: contribuições para um estudo dialógico</b> <i>Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos</i> .....	92
8.	<b>Canção e poesia na trilha do teatro</b> <i>Iran Pitthan</i> .....	105

9. **Os sintagmas nominais *nossa opinião/outra opinião* como estratégia de referência do editorial do jornal *O Globo***  
*Ana Léa Rosa da Cruz* ..... 124
10. **Brasil e Portugal: literatura de cordel, invisibilidade e monocultura do saber**  
*Maria Isaura Rodrigues Pinto* ..... 140
11. **Roland Barthes ou máscaras em profusão**  
*Rodrigo da Costa Araujo* ..... 158

## APRESENTAÇÃO

Este novo número do periódico *LINGUAGEM EM (RE)VISTA*, na trilha das edições anteriores, faz circular uma seleção de trabalhos acadêmicos, recentemente produzidos, que assumem diferentes caminhos de investigação, oferecendo aos leitores um significativo quadro de pesquisas concernentes à área dos estudos da linguagem.

Na abertura da revista, Ronaldo Amorim Lima, tendo como foco o exame para obtenção do Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros – Celpe-Bras – apresenta uma pesquisa sobre as representações do Brasil e dos brasileiros configuradas em 230 textos da parte individual desse exame.

Beatriz dos Santos Feres realiza uma análise de estratégias linguístico-discursivas orientadas para a *patemização* (Charaudeau), sob o enfoque predominante da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, a fim de apontar mecanismos de *inferenciação* e de *sentimento* (como *ato de sentir*) de latências na construção do(s) sentido(s) do texto, sobretudo aqueles fundados na *iconicidade* (Peirce; Santaella & Nörth; Pignatari).

O estudo produzido por Maria Betânia Pereira se constitui numa reflexão acerca do ensino de língua portuguesa, considerando os relatos de experiência de estagiários em Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

O trabalho de Hélio de Sant’Anna dos Santos versa sobre a construção discursiva do humor em *Comédias da Vida Privada* – Edição Especial para Escolas, de Veríssimo, sob a perspectiva da linguística coseriana.

No estudo de Maria Luiza de Castro da Silva, *Água Viva* e *Um Sopro de Vida* são as obras de Clarice Lispector, eleitas para dialogar com *Reunião de Família*, de Lia Luft. O que se analisa, a partir das relações dialógicas entre tais obras, é a construção do discurso feminino.

Muna Omran escreve sobre a importância da literatura oral na formação de leitores, analisando o romance *Haroun e o Mar de Histórias*, do escritor indo-britânico Salman Rushdie.

O trabalho de Danielle Cristina Mendes Pereira traz uma indicação de elementos possíveis para investigações críticas acerca dos diálogos entre as instâncias da literatura e da memória.

Iran Pitthan, em seu estudo, aborda a parceria da poesia e da música através dos tempos. Tomando como base a peça de teatro-musical *Gota D'Água*, escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque – uma recriação da tragédia *Medeia*, de Eurípedes, século V a.C. – mostra que essa parceria é um elemento enriquecedor e fundamental para atingir mais diretamente as emoções de um povo.

O estudo de Ana Léa Rosa da Cruz examina, segundo a proposta da referenciação e da Análise do Discurso, os editoriais do jornal *O Globo* que se apresentam sob a forma de dois artigos que abordam sempre o mesmo tema: um, com o título "Nossa opinião" e o outro, denominado "Outra opinião".

Maria Isaura Rodrigues Pinto apresenta uma investigação que tem por objetivo refletir sobre processos relacionais entre a literatura de cordel do Brasil e a de Portugal.

Encerrando a revista, o ensaio de Rodrigo da Costa Araujo focaliza aspectos da poética de Roland Barthes.

Com a publicação dos estudos aqui reunidos, acreditamos que este periódico, funcionando como espaço de divulgação, cumpre, mais uma vez, a tarefa de incentivar leituras críticas. Para finalizar, queremos deixar registrado o nosso agradecimento aos leitores que nos prestigiam e aos autores que, com as suas instigantes produções, viabilizaram a presente edição.

*Maria Isaura Rodrigues Pinto*

## O EXAME CELPE-BRAS REPRESENTAÇÕES DO BRASIL E DOS BRASILEIROS

Ronaldo Amorim Lima<sup>1</sup>

### 1. *Introdução*

O processo de ensino-aprendizagem de uma língua<sup>2</sup> estrangeira (LE), além de ser influenciado pela cultura e língua de origem dos agentes sociais nele envolvidos, é fortemente marcado pelas representações<sup>3</sup> da língua e da cultura-alvo que esses agentes elaboram e reelaboram.

Além disso, consideramos que ensinar uma língua e uma cultura é oferecer múltiplas oportunidades para que os aprendizes compreendam e produzam textos de diferentes gêneros<sup>4</sup> nessa língua. Atualmente, observamos que um número cada vez maior de textos verbais e não verbais autênticos<sup>5</sup> têm sido utilizados nas diversas e-

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras – Português/Inglês e Literaturas; Mestre em Letras/Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Estrangeira; Doutor em Letras/Estudos de Linguagem pela UFF e professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFF.

<sup>2</sup> Neste estudo, consideraremos língua como atividade social, histórica e cognitiva (MARCUSCHI, 2003, p. 23) que, configurando discursos, permite ser e interagir no mundo.

<sup>3</sup> *Representação social* constitui uma forma de conhecimento elaborada e compartilhada socialmente, que tem um objetivo prático e contribui para a construção de uma realidade comum a um grupo social.

<sup>4</sup> De acordo com Marcuschi (2003, p. 22), *gênero* refere-se aos textos materializados encontrados no dia-a-dia e que apresentam características sócio-comunicativas definidas pelos conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica.

<sup>5</sup> Utilizamos essa nomenclatura para designar textos “(...) extraídos de jornais, revistas e livros, não necessariamente elaborados para o ensino de línguas (...)” (SCARAMUCCI, 1995, p. 80),

tapas do processo de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras, contribuindo efetivamente para a construção/reconstrução de representações da cultura-alvo pelos aprendizes, o que nos levou a focar a atenção nas representações de nosso país configuradas em textos utilizados no processo de ensino-aprendizagem de PBE.

Tendo em vista o momento político-econômico atual vivido pelo país no cenário mundial, além do visível aumento de interesse pela cultura brasileira, passou a manifestar-se um crescente interesse de estrangeiros pela aquisição do português do Brasil, e pela obtenção do Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa do Brasil para Estrangeiros – Celpe-Bras, instituído oficialmente pelo Ministério da Educação em 1994 (SCARAMUCCI, 1995) e aplicado, desde 1998, no Brasil e em vários outros países.

Tendo tido a oportunidade de aplicar e de, mais tarde, participar, como membro da Comissão Técnica do Celpe-Bras (CT), da elaboração de várias edições do exame, nosso interesse foi despertado pelas representações do Brasil e dos brasileiros que o Exame fazia circular nos textos que integravam suas tarefas.

Esse conjunto de fatores levou-nos a realizar uma pesquisa sobre as representações do Brasil que circulam em textos incorporados às tarefas do Exame, que podem, por sua vez, contribuir para a formação e reformulação das representações dos que aprendem e ensinam o nosso idioma, como língua não materna.

A questão principal do nosso trabalho foi: *Que componentes, que aspectos da realidade brasileira, das formas brasileiras de perceber, estar e de se relacionar no mundo – plasmadas em diferentes discursos – os textos dos elementos provocadores<sup>6</sup> (EPs), que integram a Parte Individual do Exame Celpe-Bras, fazem circular entre*

---

embora devamos alertar para o fato de esses textos, ao serem extraídos do contexto de unidades comunicativas maiores e apresentados isoladamente, têm sua naturalidade forçosamente reduzida enquanto discurso (WIDDOWSON, 1991, p. 113), tornando-se, portanto, um tanto artificiais.

<sup>6</sup> “Elemento provocador” é a terminologia adotada pela Comissão Técnica do Celpe-Bras para cada um dos textos que são apresentados ao candidato na Parte Individual do Exame com o objetivo de promover interação oral entre o examinando e o professor entrevistador. Este é o bloco do exame que reúne o maior conjunto de textos, todos no mesmo tipo de suporte – impresso.

*os candidatos estrangeiros e professores estrangeiros e brasileiros envolvidos com o exame?*

Partimos da hipótese de que os tópicos abordados nesses textos do exame para obtenção do Celpe-Bras se inscrevam sobretudo num universo em que preponderem representações do Brasil em sintonia com a perspectiva da fração da sociedade brasileira denominada “moderna” por Almeida (2005) e com a desconstrução de estereótipos sobre o país e seu povo.

Paralelamente, consideramos que seria também de interesse cotejar as representações do Brasil nos textos do Celpe-Bras, exame elaborado por professores brasileiros, com aquelas que aprendizes de português do Brasil em diferentes contextos culturais da América, Europa, Ásia e África traziam consigo, pois temos tido a oportunidade de observar, em sala de aula, no Brasil e no exterior, diferentes percepções por vezes bastante estereotipadas dos aprendizes em relação ao nosso país.

Que representações do Brasil e dos brasileiros marcariam a relação desses aprendizes estrangeiros de PBE com a língua e a cultura do Brasil? Que convergências e divergências existiriam entre as representações do Brasil de aprendizes estrangeiros de português e as representações do Brasil configuradas em textos de autores brasileiros, selecionados e reunidos pelos professores de PBE nativos que têm elaborado o exame? Que estereótipos se manifestariam nas representações configuradas nos textos selecionados pelos elaboradores de tarefas do exame e que estereótipos se configurariam no discurso dos candidatos e aprendizes?

## **2. *Composição do corpus e dinâmica da pesquisa***

Primeiramente, recolhemos as respostas obtidas, entre os anos de 2005 e 2006, de estudantes de nacionalidades diversas, com diferentes níveis de aprendizagem de PBE em instituições aplicadoras do Celpe-Bras, no Brasil e no exterior, frente à seguinte questão: *Qual a primeira imagem que relaciona ao Brasil?* (com versões em espanhol, francês e inglês para iniciantes).

Em seguida, passamos à etapa de levantamento dos EPs e estabelecimento do *corpus*, que apresentou muitas dificuldades, visto que tinha sido dissolvido o arquivo organizado pela CT entre 1998 e 2002 (conforme já foi exposto). Depois de constituído o *corpus*, composto por 230 EPs dos exames aplicados entre 2000 e abril de 2007, elaboramos um quadro de Temas para a distribuição inicial dos EPS. Feita a distribuição inicial dos EPS por esses Temas, procedeu-se à verificação, no interior dos grupos relacionados a cada Tema, Tópicos e Subtópicos, dos textos que neles se inscreviam. Como os EPs se apoiam fortemente no componente não verbal, examinamos com interesse o material sob esse ângulo. Finalmente destacamos as representações do Brasil configuradas nos textos do *corpus* – selecionados e/ou reconstruídos pelos elaboradores dos exames para fins de sua utilização nos EPs, confrontando-as com as imagens do Brasil que os estudantes estrangeiros pesquisados declaravam, nos questionários, ter em sua mente, buscando convergências e divergências entre elas.

## 2.1. Questionários

Com o objetivo de ter elementos para cotejar as representações do Brasil configuradas nos textos dos EPs do Exame Celp-Bras com representações do país construídas por aprendizes estrangeiros de PB, solicitamos, via *e-mail*, aos postos aplicadores do Exame, em que se ensina PBE, que fosse indagado aos seus estudantes que imagem<sup>7</sup> do Brasil lhes vinha à mente quando ouviam a menção ao nome do país. Obtivemos respostas de 132 estudantes de 27 países do Continente Americano, da África, da Ásia e da Europa. Dentre esses aprendizes, 55 citaram uma imagem, 35 apresentaram duas, 22 responderam três e 20 informaram quatro, o gerou um total de 271 imagens.

---

<sup>7</sup> O termo “imagem” é utilizado aqui no sentido de representação mental.

## **2.2. Coleta dos EPs**

Sabendo-se que o exame é composto de duas partes, Parte Coletiva e Parte Individual, justifica-se a escolha dos textos da Parte Individual para nossa pesquisa diante da impossibilidade de avaliar todos os textos do conjunto de exames Celpe-Bras, em virtude do número elevado, das diferenças de suporte e de tessitura etc. Julgamos, então, que seria relevante investigar as representações do Brasil que circulam nos textos dos EPs – mais numerosos e impactantes (por seu formato, tipo de abordagem que propiciam e forma mais livre de leitura). Esses textos, que já circulam há algum tempo, levam aos candidatos ao Celpe-Bras e a milhares de estudantes estrangeiros, nas aulas em que se preparam para o exame, imagens do que contribuem para a (re)construção de suas representações de nosso país e de nosso povo.

Desde sua primeira aplicação em 1998 até a aplicação de abril de 2007, foram utilizados aproximadamente 270 EPs<sup>8</sup>. Não podemos afirmar com segurança esse número, já que não conseguimos informações sobre a primeira edição do Exame, em 1998, a qual, dentro do período já citado, foi a única de que não participamos da banca aplicadora e/ou avaliadora<sup>9</sup>.

Decidimos utilizar em nossa pesquisa os EPs do período de 2000 até abril de 2007, por entendermos ter sido a partir daquele ano que o Exame ganhou maior difusão, tendo passado da casa dos mil candidatos. Em 2000, houve 1.115 candidatos inscritos, contra 127 da primeira aplicação em 1998, um crescimento de quase 1.000%. O total de EPs dessas edições do Exame atingiu 234, sendo que quatro deles não foram encontrados.

---

<sup>8</sup> O conjunto de textos utilizados como EPs na PI nos exames para obtenção do Celpe-Bras foi levantado em nossos arquivos pessoais, em arquivos de antigos e atuais membros da CT do Celpe-Bras e junto à Divisão de Assuntos Internacionais (DAI) da Secretaria de Educação Superior (SESu) do Ministério da Educação (MEC).

<sup>9</sup> Passamos a participar no processo de avaliação dos candidatos ao Celpe-Bras a partir do ano de 1999, quando a Universidade Federal Fluminense foi credenciada como posto aplicador do Exame. Em 2002, fomos convidados a compor a CT do Celpe-Bras, onde permanecemos até o primeiro semestre de 2007.

### 3. *Procedimentos para a depreensão das representações nos textos dos EPs*

Para a depreensão das representações do Brasil e dos brasileiros subjacentes aos EPs, primeiramente elaboramos um quadro, tendo como referência categorizações de temas/tópicos elaboradas para por pesquisadores<sup>10</sup> da área de português para estrangeiros. Devemos esclarecer que não há correspondência exata entre os conjuntos de temas/tópicos elaborados pelos diferentes autores que serviram de referência, entretanto, como acreditamos que nossa proposta abrange os elementos das outras, justificamos sua utilização em nossa pesquisa.

Também deram sua contribuição para a elaboração do quadro o exame *dos* títulos das seções de periódicos brasileiros atuais de circulação nacional, *Veja*, *Isto É* e *Época*, haja vista serem essas fontes de grande parte dos textos dos EPs da PI e por terem, em suas seções, os temas/tópicos abordados nitidamente explicitados.

Os 14 temas/tópicos que compõem nosso quadro são os: Identificação, Corpo e saúde, Ambiente, Posturas, Família, Habitação, Alimentação, Trabalho, Educação, Lazer e turismo, Artes e eventos, Meios de comunicação e de transporte, Economia e negócios e Ciência e tecnologia.

Procedemos, em seguida, à distribuição dos 230 EPs pelo nosso quadro de temas e tópicos, considerando sempre a possibilidade de um texto se inscrever, além de em um tema principal, em outro(s) secundário(s).

Após a classificação, tendo em vista ser o material dos EPs retirado de publicações que têm finalidades outras que não a de serem utilizadas para fins de ensino e avaliação de línguas e, assim, ser manipulado, recortado, articulado e montado pelos elaboradores do Exame, observamos se os textos pesquisados eram *integrais* (aqueles que foram retirados em bloco de sua fonte, sem cortes e sem articulações com outro(s) texto(s)) ou *montagens* (textos não integrais) que se subdividem em dois tipos: a) montagem tipo A – texto adaptado com cortes, recortes e recomposição; b) montagem tipo B – além das

---

<sup>10</sup> Casteleiro et al. (1988), Almeida Filho (1989), CT do Celpe-Bras (2003, 2006)

características da montagem A, apresenta a articulação de diferentes textos, muitas vezes oriundos de publicações diferentes.

Após classificar o material considerando temas, tópicos e subtópicos, analisá-lo segundo as diretrizes expostas, buscando as representações do Brasil e dos brasileiros neles configuradas na reconstrução feita pela CT do discurso de textos da mídia de diversas regiões do país, comentamos essas representações com base nas noções teóricas apresentadas no segundo capítulo da tese e dos estudos de DaMatta (1989) e Almeida (2007). Em seguida, confrontamos essas representações do Brasil e dos brasileiros com as imagens que aprendizes estrangeiros declaram ter do país.

#### **4. Análise, resultados e discussão**

##### **4.1. Análise dos textos dos EPs**

###### *4.1.1. Estrutura e fontes dos textos*

No total dos 230 EPs, encontramos 99 textos integrais, 131 montagens, sendo 125 recortes de um mesmo texto e outras seis compostas por textos de origens diversas.

Dentre as publicações mais utilizadas pela CT para selecionar o material dos EPs, as que sobressaem são o jornal Folha de São Paulo e as revistas *Veja* e *Época* que, juntas, forneceram mais de 50% do material textual do conjunto de EPs analisado. Vinte dos EPs não apresentam fonte de referência.

Como já esperávamos, entre os periódicos utilizados como fontes de textos dos EPs, destaca-se a predominância dos estados da Região Sudeste e do Estado do Rio Grande do Sul, o que não é surpresa tendo em vista a hegemonia econômica e política desses mesmos estados na Federação, como já exposto, e por estarem a maior parte das editoras instaladas na Região Sudeste, principalmente no Estado de São Paulo.

#### 4.1.2. *Temas, tópicos e subtópicos*

Com base no quadro de temas elaborado (veja na página seguinte), observemos a frequência com que cada tema nele proposto foi contemplado, como principal ou secundário, nos textos dos EPs analisados.

Destacaram-se, em número total de ocorrências, como temas vinculados aos textos dos EPs nos quais vamos rastrear as representações do Brasil: *Posturas, Corpo e saúde, Família, Ambiente, Trabalho*. Os temas *Identificação* e *Artes e eventos* não apresentaram ocorrências.

Os temas *Família* e *Ciência e tecnologia* tiveram textos a eles relacionados mais como temas secundários que principais. No caso do tema *Família*, isso se deve ao fato de que muitos textos relacionados à família abordam principalmente o comportamento de seus membros, sendo por isso inseridos no tema principal *Posturas*.

Após distribuir os textos do *corpus* em relação aos temas principais e secundários a que se relacionam, fixamo-nos em sua categorização pelo tema principal e examinamos esses textos para levantar os tópicos e subtópicos em que se inscreviam. Obtivemos, então, os seguintes dados para compor o painel no qual observaríamos as representações do Brasil configuradas nos textos dos EPs.

Pode-se observar o predomínio (123 ocorrências) de textos incluídos na categoria *Posturas*, como tema principal. Abarcados por esse tema, como já previsto, encontramos os tópicos comportamentos, hábitos, sentimentos, sensações, emoções, estados, valores, crenças e atitudes, aos quais, após o exame detalhado do *corpus*, acrescentamos: relacionamentos, convívio, costumes, estados, crendices, proibições e tradições.

**Quadro: Temas contemplados no textos dos EPs**

Temas contemplados	Principal	Secundário	Total de ocorrências	% <sup>11</sup>
Posturas	123	31	154	45,29
Corpo e saúde	20	15	35	10,17
Ambiente	17	6	23	6,68
Trabalho	12	11	23	6,68
Família	11	14	25	7,35
Economia e negócios	9	7	16	4,65
Educação	9	5	14	4,06
Ciência e tecnologia	8	10	18	5,23
Lazer e turismo	8	4	12	3,52
Alimentação	8	3	11	3,23
Habitação	3	3	6	1,74
Comunicação / Transportes	2	1	3	0,87
Identificação	0	0	0	-
Artes e eventos	0	0	0	-
TOTAL	230	110	340	

Fonte: o próprio autor

Considerando a inclusão dos textos dos EPs na categoria *Posturas*, como tema principal, e os três amplos conjuntos de tópicos a ela subordinados – a) Comportamentos, relacionamentos, convívio, hábitos e costumes; b) Sensações, sentimentos, atitudes e estados; c) valores crenças, credences, proibições e tradições – observa-se uma maior concentração de textos em “a” (82 ocorrências).

No interior do tópico “a”, predominam *Hábitos*, em sua maior parte incluídos no subtópico que denominamos *Mudança de hábitos*. Um grupo menos numeroso reúne subtópicos relacionados a hábitos de uso de textos impressos, internet e tevê. Num quadro negativo, figuram ainda hábitos relativos a subtópicos como beber, mentir, reclamar e comprar produtos-pirata.

Ainda no tópico “a”, encontramos, em *Relacionamentos*, subtópicos como relacionamento entre/com crianças e relacionamento com/entre adolescentes, seguidos por relacionamentos de casais. Há uma ocorrência de texto sobre relacionamento nora/sogra que também comentaremos em seguida.

---

<sup>11</sup> Percentuais aproximados.

Prosseguindo com a análise do grande tópico *Comportamentos, relacionamentos, convívio, hábitos e costumes*, temos, em terceiro lugar em número de ocorrências, depois dos já mencionados hábitos e relacionamentos, os comportamentos propriamente ditos, entre eles predominando os relacionados à moda. Merecem destaque também os comportamentos referentes a estereótipos de motoristas jovens e idosos e às alterações no cotidiano brasileiro em dias de jogo de Copa do Mundo.

Finalizando a descrição do amplo tópico *Comportamentos, relacionamentos, convívio, hábitos e costumes*, mencionamos ainda dois conjuntos de textos menores relativos a *Convívio* e a *Costumes*. No primeiro conjunto, ressaltamos textos relativos, sobretudo, ao contexto urbano. No segundo, temos textos mais gerais que enfocam costumes generalizados em largas faixas de nossa sociedade. Alguns desses costumes ligados às nossas raízes cristãs – dar esmolas, doar – e também outros como presentear os amigos (associado à tradicional generosidade do brasileiro e à sociedade de consumo), como dividir o trabalho levando em conta a categoria sexo e finalmente o costume de adiar compromissos, relacionado ao estereótipo do brasileiro e do latino em geral, percebido por algumas culturas como adepto permanente do *carpe diem*.

No que tange ao tema *Posturas*, representa-se o brasileiro pertencente à parte da sociedade mais liberal rotulada por Almeida (2007) de “moderna”. Encontramos, por exemplo, alguns novos comportamentos do homem em busca da beleza, que antes eram tradicionalmente femininos.

Novas posturas do brasileiro encontram-se também representadas no registro da mudança de hábitos de idosos que se comportam como jovens e na amostra de crianças que se tornam adolescentes mais cedo e, ainda de adolescentes que relutam para se tornar adultos.

Contudo, essa modernidade parece desaparecer quando se aborda o assunto de mulheres profissionais que abandonam o mercado de trabalho para reassumirem os trabalhos domésticos. Nas isso parece ser contrabalançado, na mesma edição do Exame, que traz o homem moderno que cuida dos afazeres domésticos.

No que se refere ainda ao tema *Posturas*, dois importantes estereótipos da sociedade brasileira estão representados. No primeiro, aborda-se a questão de “adiar compromissos”, mostrada, entretanto, não como hábito exclusivamente brasileiro, mas típico de muitas sociedades. No segundo, o único em que se observa a presença do “jeitinho brasileiro” (DAMATTA, 1989; ALMEIDA, 2007), enfoca-se o assunto “pirataria”. Conforme ressalta Almeida (2007), esse hábito, mesmo que publicamente repudiado pelas classes mais informadas da população, é procedimento comum em todas as classes. Ou não se fazem cópias xerográficas de obras inteiras nas escolas e nas universidades? Ou não se copiam programas, produções musicais e cinematográficas pela Internet?

Ainda e relação ao tema *Posturas*, o lado místico do brasileiro faz-se presente em três oportunidades, em que é possível observarem-se alguns artifícios que os brasileiros acreditam que podem mudar e controlar seu destino: a consulta aos astros e a utilização de amuletos e objetos que trazem a sorte.

O segundo tema em frequência, tanto como tema principal quanto como tema secundário, é *Corpo e saúde*, com um conjunto de 20 elementos. Destacam-se entre eles os EPs que abordam exercícios físicos, postura corporal, equilíbrio físico e mental, estresse, dietas para emagrecer e luta contra a balança e o rejuvenescimento.

A preocupação com a saúde física e mental, com o estresse, com a boa forma física e com a conservação da juventude – que é notoriamente preocupação das sociedades mais desenvolvidas – é uma característica sobretudo das classes média e alta, como também das pessoas que estão na plenitude da fase adulta. Soma-se a essa preocupação, a importância na escolha de alimentos saudáveis em detrimento daqueles não aconselháveis. É interessante comentar o EP que apresenta conselhos para a substituição de pratos tradicionais da mesa do brasileiro. Entre esses pratos, está o feijão. O texto indica a substituição desse alimento – cuja tradição no cardápio dos brasileiros, DaMatta (1989, p. 16) apresenta como uma das características da identidade do povo – pela soja, que seria mais rica em proteínas.

A casa do brasileiro, segundo DaMatta (1989, p. 24, 26), é um espaço exclusivo, em que os membros mais frágeis da família (crianças, mulheres etc.) são protegidos. Nesse espaço, existe uma tendên-

cia de se produzir um discurso conservador, no qual os valores morais tradicionais são defendidos pelos mais velhos e pelos homens. Isso pode explicar o porquê de, quando o tema é *Família* (terceiro em número de ocorrências total e também como tema secundário), os textos de alguns EPs apresentarem ainda o pai como figura central, sobretudo por meio do componente não verbal. Merece destaque aqui a figura do pai como provedor, distribuindo mesadas para os filhos. Porém merece também realce uma face mais moderna de sua relação com os filhos, a de pai “cuidador”, que pode ser observada em texto relativo a um pai mais velho e em outros dois que enfocam, com recurso importante à imagem, pais bem jovens. As fotografias dos pais jovens representam ambos com bebês. Na foto presente em um desses EPs, figura a face de um pai olhando embevecido para o rosto de um bebê que traz ao colo, em pose clássica na qual, na tradição imagética, costumam figurar mães com seus filhos pequenos. Isso revela que o pai, embora ainda representado como figura central da família e como provedor, também é configurado cuidando de bebês, desempenhando um papel social antes exclusivo das mães.

A *Família* também aparece como tema secundário em vários outros EPs – aliás mais do que como tema principal. Encontram-se esses EPs distribuídos pelos subtópicos do tema *Posturas* e, dentre eles, destacamos: aqueles que retratam o comportamento de famílias reunidas para assistir à tevê; aquele que mostra um adolescente que devolve a chave do carro emprestado de sua mãe; aquele que mostra um pai que deixa a diversão com os amigos para ficar em casa brincando com seu filho e aqueles que mostram as diversas relações (proteção, autoridade etc.) entre pais e filhos ainda na fase da infância.

A mulher só aparece representando o papel de mãe em quatro fotos e ilustrações, sendo que, em apenas uma oportunidade, há um filho dizendo a palavra “mãe”. Curiosamente, a mulher surge nos papéis de nora e sogra, quando se aborda esse tipo de relacionamento em uma oportunidade. A representação da sogra pela fotografia, que a configura com um gesto autoritário diante da nora, se inscreve plenamente no estereótipo tão difundido em nossa cultura e em outras culturas. Em contraponto com a foto, o título propicia dupla leitura e confere ao texto um tom irônico.

O fato de a família estar presente, em diferentes perspectivas, em textos agrupados sob vários temas e tópicos demonstra o que Almeida (2007) e DaMatta (1989) chamam de lado *familista* da sociedade brasileira. Também deve-se destacar que a escolha de tantos textos que envolvem a família pode ser creditada ao fato de a maioria dos elaboradores do Exame Celpe-Bras ser composta por mulheres, casadas e mães.

Sobre o tema *Trabalho*, o quarto tanto em número total de ocorrências quanto como tema principal, embora DaMatta (1989) considere que este seja um castigo na perspectiva dos brasileiros, os textos presentes nos EPs relacionados a esse tema vão de encontro à afirmação do antropólogo. Nesse grupo de EPs, os tópicos que encontramos relacionam-se à escolha da profissão e à entrada e atuação no mercado de trabalho, abrangendo subtópicos como escolha de carreiras, acesso ao primeiro emprego, inclusão de mulheres e deficientes, trabalho temporário, obsessão pelo trabalho e automatização. Além disso, demonstra-se estatisticamente o nível de satisfação dos trabalhadores brasileiros com suas empresas e a busca de benefícios advindos do trabalho para melhoria na qualidade de vida.

O trabalho é sempre apresentado em espaços urbanos e, na maioria das vezes, em empresas. Essa amostra representa a valorização do trabalho – através, por exemplo, da preparação, da busca, da dedicação e da satisfação – que aproxima o Brasil das sociedades industrializadas e rompe com o estereótipo de povo preguiçoso.

Duas das grandes preocupações atuais da humanidade, conforme previu Jaguaribe (1996), são com o meio ambiente e com o crescimento populacional. Essas preocupações são demonstradas em 17 EPs com o tema *Ambiente*, o terceiro em número de ocorrências e como tema principal, nos quais assuntos como preservação da natureza, poluição, escassez de água, reciclagem de lixo, fontes de energia e de alimentos e superpopulação são apresentados. Não se pode deixar de comentar serem essas preocupações de pessoas escolarizadas que se encontram antenadas com os grandes problemas mundiais.

Comentamos em seguida outros temas que abarcaram um menor número de textos.

Com relação às regiões do Brasil presentes nos EPs incluídos no tema *Lazer e turismo* e lembrando aquelas citadas por aprendizes de EPB na nossa sondagem inicial, apenas um EP refere-se ao Rio de Janeiro por meio de uma ilustração estilizada do morro do Pão de Açúcar e do morro da Urca. Há ainda EPs que mostram o rio Amazonas, praias do Ceará e cidades históricas de Goiás.

Sendo o Rio de Janeiro a cidade mais conhecida do Brasil<sup>12</sup>, tanto por motivos históricos quanto pelas suas belezas, e sabendo-se que, dentre os 16 professores que participaram da elaboração do Exame, no período de dezembro de 2000 a abril de 2007, os professores nativos e/ou habitantes daquela cidade ou de seu entorno totalizaram seis, era de se esperar que se destacasse a presença da cidade nos EPs. Entretanto, isso só ocorreu em uma oportunidade, por meio de desenho estilizado do Pão de Açúcar. Há que se ressaltar que nenhuma outra cidade brasileira foi apresentada em todo o *corpus* analisado.

Sob o tema *Ciência e tecnologia*, a face da vida moderna dos brasileiros também é demonstrada. Dentre os EPs que apresentam o tema, destacam-se aqueles que abordam a informatização, a Internet e as tecnologias de controle virtual e os que mostram a biomedicina e os avanços que essa ciência têm trazido para a melhoria da qualidade de vida da humanidade. Esses assuntos configuram a sociedade brasileira em sintonia com a sociedade global moderna.

Com relação ao tema *Economia e negócios*, em um EP, observamos a grande fatura de crédito ao consumidor brasileiro, que hoje pode adquirir os mais diversos tipos de mercadorias com grande facilidade; um EP traz a preparação de pequenos empresários para o sucesso em seus negócios; outro ressalta a responsabilidade social das empresas; outro apresenta um quadro sobre o aumento de produção de mercadorias tendo em vista as preferências de diversas faixas etárias; e um outro mostra um quadro de antiguidades e seus valores de mercado.

---

<sup>12</sup> Pesquisa realizada pela Fundação Estudos Econômicos da Universidade de São Paulo, em 2006, mostrou que o Rio de Janeiro é a cidade mais procurada pelos estrangeiros (44,1%) que vêm ao Brasil em busca de lazer. Disponível em:

[http://jc.uol.com.br/2007/12/18/not\\_156846.php](http://jc.uol.com.br/2007/12/18/not_156846.php). Acesso em 28/02/2008.

Sete EPs que abarcam o tema *Educação*: cinco trazem assuntos sobre cursos de graduação e de pós-graduação, sendo dois referentes a cursos no exterior. Um desses EPs apresenta a universidade virtual; um outro fala da inclusão de deficientes físicos no ensino superior; outro, a escolha de carreiras. Um EP faz um panorama da educação no mundo e dois abordam da educação infantil.

Não há, portanto, nenhuma alusão ao Ensino Básico (Fundamental e Médio), nem a campanhas de alfabetização, e também não são mostradas imagens de escolas ou de salas de aula. Possivelmente, a ausência que se detectou se deva a uma espécie de apagamento daquele ambiente, fruto das notórias dificuldades e problemas por que tem passado o sistema educacional brasileiro, com as precárias condições materiais e financeiras das escolas e a crescente desvalorização do profissional de ensino.

Sobre a alimentação, DaMatta (1989, p. 30) faz um contraponto entre a comida de casa e a comida da rua, afirmando ser esta “ruim e venenosa”, enquanto aquela é “boa (ou deve ser assim) por definição”. Entretanto, em nenhum dos oito EPs referentes ao tema *Alimentação*, a comida caseira é apresentada diretamente. Em quatro dos EPs, a comida de rua é que é enfocada pelos componentes verbais e não verbais dos textos, nos outros quatro, trata-se de compra e consumo de alimentos. Há que se destacar que, no único EP em que estão presentes algumas comidas tipicamente brasileiras, sugerem-se substituições “recomendáveis” para elas.

Esses EPs mostram uma face da vida moderna no Brasil de que fala Almeida (2007), caracterizada pelo fato de as pessoas disporem de pouco ou nenhum tempo para fazer as refeições em casa, devido ao ritmo de vida que têm.

É baixa a ocorrência de EPs do tema *Habitação*. O primeiro deles) não apresenta uma casa, mas, ao contrário, mostra o que poderíamos chamar de uma não casa, uma vez que, neste caso, a foto revela pessoas em situação de extrema pobreza que dormem amontoadas nas ruas – os sem-teto. Na verdade, é esse o único EP que retrata e se refere diretamente às camadas mais pobres<sup>13</sup> da população brasi-

---

<sup>13</sup> Sobre esse assunto, cabe um pequeno comentário: a pobreza ou a desigualdade social de que fala DaMatta (1989) é abordada diretamente, com imagem, apenas no EP 2000-2-02, con-

leira, o que, mesmo assim, é marcante em se tratando de material utilizado para fins de exame de proficiência em LE, uma vez que não se espera que, nesse meio, faces negativas da sociedade falante da língua-alvo sejam expostas.

O segundo demonstra a preocupação, no espaço da casa, com a segurança de membros frágeis da família – os idosos. O terceiro traz a ilustração do exterior de uma casa à venda, representando um dos grandes sonhos dos brasileiros. Uma constatação importante é que o espaço interior da casa só é mostrado, parcialmente, no EP que se refere diretamente a habitação e, muito raramente, em outros EPs de outros temas, o que sugere ser ali o lugar que DaMatta (1989, p. 24) afirmou ser “de um grupo fechado com fronteiras e com limites (...) que todos do grupo sabem que importa resguardar e preservar...” É bem possível que esse sentimento de proteção permeie os valores dos membros da CT quando selecionem materiais sobre esse tema.

No que diz respeito a *Meios de Comunicação e de Transporte*, temos apenas dois EPs sobre o tema, que revelam o lado desenvolvimentista do Brasil, apresentando a expansão e modernização da telefonia e a revitalização do transporte ferroviário. Na publicidade que mostra a expansão da telefonia, índios representam os brasileiros alcançados por esse progresso, o que significa inclusão social de minorias.

#### **4.2. Análise das imagens nos questionários**

Conforme exposto, dentre os 132 estudantes de PBE que nos encaminharam respostas, 55 citaram uma imagem do Brasil, 35 apresentaram duas, 22 responderam três e 20 informaram quatro, o que nos deu um total de 271 imagens para análise.

---

forme exposto. Em um outro EP (2000-2-05), embora não explicitada por imagens, essa desigualdade é demonstrada por meio de depoimento de brasileiros sobre o problema de crianças que pedem dinheiro nas ruas. Interessante é serem esses dois EPs pertencentes a uma mesma edição do Exame Celpe-Bras, a do ano 2000, período em que o Brasil começava a viver sérios problemas econômicos e estava prestes a passar por grandes mudanças em suas lideranças políticas. A partir de então, não se fez mais nenhuma referência a essa face de nossa sociedade.

Baseando-nos em Pontual (1991), Bailby (1991), Moniot (1991), Séguin (1991), entre outros, além de nossa própria experiência no convívio com estrangeiros das mais diversas origens, tínhamos a expectativa de que três imagens brasileiras estereotipadas – carnaval, futebol e mulheres bonitas –, estivessem presentes em grande parte das respostas. O carnaval, pela grandiosidade dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro; o futebol, pelos títulos mundiais conquistados pela Seleção Brasileira e pelos inúmeros jogadores famosos que são *exportados* para várias partes do mundo; as mulheres, pela beleza e pela exibição em trajes sumários, nas praias e no carnaval, mostradas em imagens da mídia e turismo. Além dessas três imagens, também esperávamos encontrar referências a outros clichês: a exuberância da natureza tropical e a cordialidade do povo.

Na análise dos questionários, observamos que, ao formularem suas respostas, muitos aprendizes utilizaram termos que remetem a mais de uma imagem. Por exemplo, em uma resposta do tipo “carnaval do Rio”, temos a imagem do espírito festivo e da alegria do povo, e da cidade do Rio de Janeiro como fundo.

Na tabulação das respostas, devendo-se lembrar que alguns itens remetem a outros, destacamos os seguintes resultados:

- **Meio ambiente:** praia(s)<sup>14</sup>, floresta (Amazonas, Amazônia, floresta, mata, selva, verde), Corcovado, Fernando de Noronha, Pão de Açúcar, terra roxa, paisagem (bonita, maravilhosa etc.), natureza (exuberante, rica), calor, sol, clima cálido palmeiras, fauna, montanha – 94 ocorrências (34,68%);
- **Carnaval:** carnaval, carnaval do Rio, folia, samba, sambistas e mulheres sambando – 41 ocorrências (15,12%);
- **“Espírito” do povo:** sorriso, alegria, bom humor, folia, festa, diversão, hospitalidade e energia, vida (tranquila, feliz), gente (boa, brasileira, cordial, feliz, alegre, sorridente, divertida, muito agradável) – 25 ocorrências (9,22%);

---

<sup>14</sup> A imagem “praia” merece destaque pelo seu grande número de ocorrências – 51 (19,46%): praia(s), praia de Copacabana, praia linda, praia nordestina, praias do Rio e mar.

- **Rio de Janeiro:** Rio de Janeiro, Cristo/Corcovado, Pão de Açúcar, praias (do Rio, de Copa, Copacabana), carnaval do Rio – 22 ocorrências (8,11%);
- **Futebol:** 14 ocorrências (5,16%);
- **Música:** música, bossa nova, melodia – oito ocorrências (2,95%);
- **Mulheres:** mulheres (bonitas, lindas, sambando) – 5 ocorrências (1,84%);
- **Alimentos:** açúcar, café, manga, comida gostosa, caldo de cana na rua – 5 ocorrências (1,84%);
- **Outras:** 57 (21,02%).

Dentre a categoria *Outras*, encontramos referências a: superpopulação (4), país grande, fantástico, bonito, interessante (4), bandeira (brasileira, do Brasil) (3), magia, dança, moda, roupa leveira, muitos contrastes, cores, mistura, energia, pessoas, cultura, cultura gostosa, variedade cultural, variedade humana, limpeza, liberdade, ordem, trânsito, ônibus, mapa do Brasil, férias de verão etc.

Temos, então, o meio ambiente como a imagem mais presente para os aprendizes de PBE, destacando-se a praia como componente de maior destaque. Em seguida, apresenta-se o carnaval que, juntando-se à cordialidade, alegria e festividade do povo, pode traduzir o espírito brasileiro.

Esses resultados estão de acordo com o ponto de vista de Silva (2000) que destaca que a identidade se estabelece por meio de representações por vezes tão recorrentes que passam a ter estatuto de verdade.

A região predominantemente citada é a do Rio de Janeiro, havendo, entretanto, apenas uma referência direta à cidade; as outras referem-se a pontos turísticos (praias do Rio de Janeiro, Copacabana, Corcovado, Pão de Açúcar) ou ao carnaval da cidade. Os outros pontos do país apresentados são: Fernando de Noronha (uma vez), Amazonas, Amazônia e floresta amazônica (quatro vezes), e, como já dissemos anteriormente, Brasília (Congresso em Brasília). Tem-se ainda a imagem do futebol que aparece em 14 respostas e da mulher, em cinco respostas.

Há que se acrescentar a essas imagens algumas poucas outras que revelam faces negativas do país: *favelas* são mencionadas por um informante uruguaio e outro alemão; *pobreza*, *desigualdade* e *violência* são citadas por alemães e por um espanhol; *exagero*, por um coreano do sul; *bandidos*, por um aprendiz do Congo.

Encontrou-se uma menção ao Congresso em Brasília, a qual não podemos considerar positiva ou negativa, pois não sabemos se o informante referiu-se à beleza arquitetônica da construção ou aos problemas internos da Casa.

Com isso, concluímos que, pelo menos entre os aprendizes de PBE pesquisados, as imagens do Brasil – belezas naturais e alegria, cordialidade e festividade do povo – são aquelas que circulam pelos meios de comunicação. A surpresa ficou por conta da baixa frequência da imagem das mulheres brasileiras, o que se pode creditar às condições formais em que se solicitou a informação aos estudantes. Também há que se destacar a pouca frequência de imagens negativas – como a pobreza, a violência etc. – apesar de serem esses problemas constantemente apresentados pela mídia.

## **5. Conclusão**

Nos textos dos EPs, predominam representações do Brasil com acentuação de sua face moderna e não estereotipada. Ao construir os EPs, os membros da CT possivelmente pretenderam evitar o lugar-comum e mostrar as faces de um país incluído na contemporaneidade, ressaltando sua inserção em um contexto de desenvolvimento, prosperidade e inclusão social, e destacando a preocupação do brasileiro em antenar suas posturas com os novos tempos – mantendo a forma física e mental, produzindo sem destruir o meio-ambiente, dividindo o trabalho em novos moldes e valorizando as relações humanas.

Pela própria natureza dos textos analisados, observa-se o apagamento quase total de características negativas do país. Talvez tenhamos como decorrências disso a baixa concentração de textos sobre o tema *Educação*, que favoreceria a discussão de aspectos com uma face altamente negativa no Brasil. Outro dado que parece apontar nesse sentido é a presença maciça, entre os EPs agrupados na ru-

brica *Corpo e saúde*, de textos que contemplam principalmente questões ligadas à manutenção da saúde com um viés pessoal e com um apagamento do institucional. Levando em conta o descaso com a saúde no Brasil, um viés diferente do adotado poderia colocar em foco faces negativas do país.

Ainda nos textos dessa mesma rubrica, também encontramos EPs que focalizam o rejuvenescimento, evidenciando a questão do culto ao corpo, à beleza e à juventude na sociedade de consumo.

Os EPs analisados se agrupam majoritariamente sob o tema *Posturas*, mostrando ênfase em hábitos, comportamentos, sensações, sentimentos, valores e crenças do brasileiro, o que revela uma dimensão especial dada ao componente humano. Entre os hábitos, predominam aqueles em processo de mudança em busca de uma adaptação à modernidade, relativos principalmente ao homem brasileiro, jovem ou idoso, na esfera da casa e do trabalho. Entre os comportamentos, destacamos aqueles relacionados à moda, alguns dos quais se referem ao homem que hoje, para melhorar a aparência se utiliza de recursos, antes, exclusivamente femininos. Entre os costumes, destacamos, por um lado, a acentuação de algumas características positivas do brasileiro, com destaque para a generosidade, e por outro, a menção de uma característica negativa na perspectiva da ideologia dominante nas sociedades ocidentais industrializadas – a de postergar decisões.

Por outro lado, os textos sobre o tema *Trabalho*, o quarto em número de ocorrências, valorizam grandemente esse tipo de atividade humana, promovendo o apagamento do estereótipo do brasileiro e do latino em geral como amante do ócio. Também trabalhando no sentido de apagar uma característica rotineiramente atribuída aos brasileiros – a de serem “festeiros” – observamos uma reduzida quantidade de textos enfocando, sob qualquer das rubricas temáticas, o assunto festa.

A família está presente em vários EPs, o que revela uma das características da sociedade brasileira – a de ser familista. Nesse grupo, encontramos, em várias ocasiões, a figura do pai como núcleo, embora algumas vezes assumindo o papel “normalmente” ocupado pela mãe, o que pode sugerir que esteja ocorrendo, no Brasil, uma mudança no modelo tradicional de organização familiar.

A presença de textos referentes à preservação do meio ambiente, bem como ao desenvolvimento da ciência e aos avanços tecnológicos, parece mostrar a preocupação da CT em demonstrar a inserção do Brasil no mundo moderno.

Quanto às ilustrações dos EPs, há imagens de índios inseridos no mundo moderno e de mulheres que alcançam postos no mercado de trabalho antes só ocupados por homens. Isso pode significar a preocupação da CT em mostrar que existe no Brasil uma tendência à inclusão social de grupos antes relegados a um segundo plano, embora tenhamos também constatado a rara presença de pessoas de pele negra entre as imagens presentes no *corpus* de nossa pesquisa.

As tensões do Brasil moderno estão representadas em desenhos e fotos de pessoas estressadas e em símbolos como cronômetros, relógios e engrenagens, sobretudo em contextos de trabalho. Também estão representados os progressos, configurados em imagens de computadores, câmeras, celulares etc.

Ainda em relação ao componente não verbal, o Brasil de natureza exuberante só aparece representado em umas poucas fotos de textos de turismo e de campanhas de preservação.

Em termos de imagens femininas e masculinas, predominam fotos de homens adultos em contextos variados – domésticos e de trabalho. Por vezes, mãos femininas e masculinas aparecem em primeiro plano em algumas fotos, representando a mulher e o homem em atividades ora distintas, ora compartilhadas.

Na análise dos questionários, observamos que nossos informantes podem ter sido influenciados pelas imagens que circulam por meios diversos e conservam estereótipos do Brasil e dos brasileiros em suas memórias. A presença de imagens como a do carnaval, do samba, do futebol, das praias e dos pontos turísticos do Rio de Janeiro, somadas àquelas imagens estereotipadas que se referem à alegria, à cordialidade, ao espírito festivo do povo brasileiro, são evidências disso.

Concluindo, os textos e as imagens presentes nos EPs e aquelas citadas pelos informantes convergem no que diz respeito à representação do brasileiro num quadro de cordialidade e simpatia, mas divergem quanto a estereótipos como o carnaval, o samba e o fute-

bol, presentes nas imagens do Brasil declaradas pelos estudantes pesquisados, porém ausentes no *corpus* formado pelos EPs analisados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A. C. *A cabeça do brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ALMEIDA FILHO, J. C. P. de. O conceito de nível limiar no planejamento da experiência de aprender língua. In: LOMBELLO, L. C.; ALMEIDA FILHO, J. C. P. de. (Orgs.). *O ensino de português para estrangeiros: pressupostos para o planejamento de cursos e elaboração de materiais*. Campinas: Pontes, 1989.

BAILBY, É. L'opinion publique em France a une image confuse du Brésil. In: *Imagens recíprocas do Brasil e da França*. s./l.: IHEAL, 1991.

BRASIL. Ministério da Educação. *Celpe-Bras: Manual do Aplicador*. Brasília: MEC/SESu, 2003a.

BRASIL. Ministério da Educação. *Celpe-Bras: Manual do Aplicador*. Brasília: MEC/SESu, 2006a.

CASTELEIRO, J. M. et al. *Nível limiar: para o ensino / aprendizagem do português como língua segunda / língua estrangeira*. Strasbourg: Conseil de l'Europe; Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1988.

DAMATTA, R. *O que faz o brasil, Brasil?* 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

JAGUARIBE, H. Brasil e mundo na virada do século. *Dados – Revista de Ciências*. Ano 1996. v. 39. n. 3. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52581996000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581996000300002). Acesso em: 20/02/2008.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

LIMA, R. A. *Representações do Brasil em textos do exame Celpe-Bras*. 2008 Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P. et al. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

MONIOT, H. A imagem do outro. In: *Imagens recíprocas do Brasil e da França*. s./l.: IHEAL, 1991.

PONTUAL, Roberto. A imagem do Brasil nas artes plásticas: um espelho deformado. In: *Imagens Recíprocas do Brasil e da França*. s./l.: IHEAL, 1991.

SCARAMUCCI, M. V. R. O Projeto Celpe-Bras no âmbito do Mercosul: contribuições para uma definição de proficiência comunicativa. In: ALMEIDA FILHO, J. C. P. de. (Org.). *Português para estrangeiros interface com o espanhol*. Campinas: Pontes, 1995.

SÉGUIN, A. de. L'impossible objectivité. In: \_\_\_\_\_. *Imagens recíprocas do Brasil e da França*. s./l.: IHEAL, 1991.

VAN DIJK, T. *A cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto, 1992.

\_\_\_\_\_. Discurso, conhecimento e ideologia: revendo velhas questões. In: HENRIQUES, C. C. (Org.). *Linguagem, conhecimento e aplicação*. Rio de Janeiro: Europa, 2003.

\_\_\_\_\_. *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, 2005.

WIDDOWSON, H. G. *O ensino de línguas para a comunicação*. Campinas: Pontes, 1991.

**ARNALDO ANTUNES PARA FAZER SENTIR:  
PATEMIZAÇÃO ICÔNICA NA SEMIOSE POÉTICA**

*Beatriz dos Santos Feres*<sup>15</sup>

**1. *Fazer sentir* com a (não)verbalidade**

Embora o sistema linguístico demonstre um funcionamento “orgânico” autossuficiente, no que respeita à referenciação, não se pode deixar de considerar aspectos discursivos e situacionais vinculados à enunciação: se uma palavra significa algo, significa em função do lugar que ocupa no sistema linguístico, mas, sobretudo, em função do lugar enunciativo em que se coloca; significa algo naquela situação de comunicação, de acordo com os coenunciadores envolvidos no processo e com as coerções socializadas pelo uso por determinado grupo.

Assim, pode-se afirmar que o signo verbal se funda, por um lado, numa possibilidade estabilizada pelo sistema linguístico e, por outro, numa fatualidade flexibilizada e relativizada por um uso específico, por um “eu/tu-aqui-agora”. Quanto mais geral e “transparente” for o uso, mais estável e previsível o conteúdo veiculado pelo signo; quanto mais específico for esse uso, mais flexível e relativa passa a ser a significação, mais dependente dos saberes que circundam a enunciação e emanam do próprio uso, e não da estabilidade do sistema.

Além disso, não se pode deixar de considerar dois outros aspectos indissociáveis da significação que se evidenciam na semiose poética (mesmo não sendo exclusivos dela): a força das relações ana-

---

<sup>15</sup> Professora da Universidade Federal Fluminense. E-mail: [beatrizferes@yahoo.com.br](mailto:beatrizferes@yahoo.com.br)

lógicas que embalam o processamento simbólico e a relação inequívoca entre o verbal e o não verbal, em meios mono ou multimodais. O primeiro aspecto torna-se imprescindível para a compreensão de certas estratégias inferenciais (principalmente afetivas); o segundo aspecto, complementar ao primeiro, é essencial para a compreensão da imaginação no processamento dos sentidos.

Postulando-se que um signo – como tal – só passa a existir quando comunica um sentido, e que o sentido depende de uma certa dose de materialidade comunicante, outra de possibilidade de reconhecimento por um determinado grupo social e mais uma de entendimento de sua intencionalidade em função do uso por determinados interagentes, é preciso observar as circunstâncias de sua emergência a fim de compreender a complexidade de sua constituição. Assim, este trabalho, embora também fundamentado por conceitos da semiótica de base peirciana no que diz respeito à compreensão do processamento icônico/analógico dos signos (PEIRCE, 2003; SANTAELLA & NÖRTH, 2005; PIGNATARI, 2004), é na Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso (CHARAUDEAU 2001, 2007, 2008, 2010) que coloca seu ponto de vista, sobretudo no que concerne à *patemização*.

## **2. Um interpretante “sentido” por meio da iconicidade**

Peirce (2003; SANTAELLA, 2000; SANTAELLA & NÖRTH, 2005) explica o processo significativo a partir de uma relação triádica: um *signo* representa um *objeto* num *interpretante*. A relação significante/significado estaria, pois, limitada por um “resultado” interpretante, justificado pelo ponto de vista de onde parte a significação.

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denomino fundamento do representâmen. (PEIRCE, 2003, p. 46)

Essa tríade que instaura a significação ainda estaria submetida ao tipo de relação entre o signo e o objeto, o que determinaria, inclusive, a *genuinidade* do processo: quanto mais *convencional* essa relação, mais genuíno o signo (denominado *símbolo*, nesse caso); quanto mais motivada, ou, em outras palavras, quanto mais regida pela *semelhança* entre signo e objeto, menos genuíno o signo (considerado, então, um *ícone*); se baseada em uma relação por contiguidade, o signo, já correspondendo a uma reação significativa, estaria, então, entre o genuíno e o motivado (tem-se, no caso, um *índice*).

Em outras palavras, a significação, como “resultado interpretante” na mente de quem opera a significação, pode se dar não só pelo acionamento de uma relação entre significante e significado, estabelecida arbitrariamente e convencionada por um grupo social, mas também por uma relação estabelecida motivadamente, por uma relação de semelhança entre o que se apresenta e o que isso representa, ou, ainda, por uma relação parte-todo, ou causa-efeito, de aproximação de pontos de contato entre os componentes da significação, em se tratando de signo verbal ou não verbal. Embora anterior aos estudos relativos à enunciação, a teoria peirciana abriga, portanto, a influência de aspectos “ambientais” no interior do próprio processo significativo.

A significação deve ser caracterizada como um processo multifacetado, constituído por todo tipo sgnico, por variado mecanismo, em razão de cálculos interpretativos que dependem, por um lado, daquilo que é *conhecido* (até *convencionalmente*) e, por outro, daquilo que é *perceptível* a partir do processamento em si. O caráter perceptivo é conduzido, quase sempre, pela apreensão de *qualidades* e pela *similaridade* entre signo e objeto. Desse modo, em diferentes graus de convenção e/ou de motivação, a significação é capaz de lidar com processamentos mais lógicos, ou mais analógicos; mais objetivos, ou mais subjetivos; mais previsíveis, ou mais inusitados; mais intelectivos, ou mais afetivos; mais ordinários, ou mais extraordinários. Em cada ativação, o signo se presta a *representar* e/ou a *apresentar* aquilo que substitui limitada e perspectivadamente.

A presença do não verbal (leia-se “não significável pela palavra”, mas por uma imagem, por um diagrama, pela plasticidade, pelo gestual, sonoro, tátil, gustativo, pela prosódia) é constatada em todo

processo significativo, seja na apresentação mesma do signo, quando não revestido (pelo menos não exclusivamente) de *verbalidade*, seja no acionamento, por meio de inferências intelectivas e/ou afetivas, de “resultados interpretantes não simbolizáveis”, mas “indicáveis” ou “imitáveis”. É preciso lembrar que, mesmo presos à *verbalidade*, outros (vários outros) meios – factual ou virtualmente substitutivos da realidade representada – são a ela associados a fim de lhe “completar o sentido”. E as inferências dependem, sobretudo, de associações ligadas às percepções, à capacidade de qualificação (perceptiva-sensorial, ou mediada pela cultura), e não a uma “simbolização referencial” objetiva, destituída de valores instituídos sensitiva ou socialmente.

Na materialidade do signo, o caráter não verbal é apreendido por traços, cores, gestos, sons, cheiros e até gostos, inclusive em situações em que pode ou não haver “emissor humano”: o desenho de um cão numa placa revela sua presença em dado ambiente, atentando para a periculosidade própria desse animal; a dupla verde-e-amarelo numa bandeira representa a nacionalidade brasileira; o dedo em riste próximo à boca significa silêncio; o som de uma sirene é um aviso; o cheiro do gás de cozinha é um índice de sua presença com a finalidade de prevenir acidentes; o mau gosto do leite pode significar que ele está estragado; a presença de nuvens indica a possibilidade de chuva.

Ainda partindo da materialidade, pode-se aludir a uma *não verbalidade* conjugada à *verbalidade*. Mesmo a pontuação, necessária até ao registro escrito mais estabilizado e aparentemente distanciado de uma relação estreita com particularidades advindas da enunciação em si, como num manual de instruções, por exemplo, busca reproduzir constituintes *paraverbais*, como os prosódicos e entoacionais (KERBRAT-ORE-CHIONI, 2010), também acrescentando aspectos que, embora intimamente relacionados à *verbalidade*, ultrapassam seu sistema de regras. Além disso, até gêneros textuais estáveis como os manuais, caracteristicamente claros e objetivos, não excluem a construção de simulacros descritivos e explicativos, utilizando, muitas vezes, imagens esquemáticas e diagramas como elementos cotextuais, num engajamento multimodal que também depende da *não verbalidade*.

De outro modo, à materialidade do signo podem subjazer elementos não verbais igualmente significativos, apenas evocados pela textualidade e presentificados por meio da *imaginação*. Sensações podem ser suscitadas, por um lado, pela referência simbólica (leia-se “por meio da palavra”, “signo genuíno”, cuja relação significado/significante se funda essencialmente na arbitrariedade) a elementos da natureza e do mundo; por outro, por estratégias como escolhas lexicais carregadas de sobreposições de *qualidades*. Num movimento de “retaguarda”, aciona-se a experimentação “virtual” das sensações de uma cena apenas evocada, pela combinação entre palavras, imaginação e sensibilidade.

As palavras não apenas significam – intelectivamente – “realidades”, mas seu arranjo ajuda a (re)construir “mundos” multidimensionais, impregnados de experiências palatáveis, recuperados daquilo que certo grupo social entende como valor positivo/negativo, certo/errado, dogmático ou discutível. Esse arranjo ancorado a uma historicidade comunica e dissemina ideias sempre passíveis de *qualificações*. E as qualificações, assim como as *qualidades*, embora muitas vezes sejam filtradas pela cultura, são da ordem do sensível (e memorável), e não do meramente racionalizável; por conseguinte, se valem daquilo que extrapola a sistematização linguística; são vivenciáveis – ainda que virtualmente.

Os aspectos até aqui selecionados se mostram ainda bastante presos à própria materialidade do signo, mas há outros igualmente importantes, como aqueles vinculados ao processamento cognitivo do significado, na operação mesma que institui o sentido para determinado item *que está por alguma outra coisa*, numa relação substituinte. Mesmo a expressão mais objetiva guarda em si itens que se apoiam em imagens e semelhanças, ou em *qualidades* constitutivas de seu significado, como se comprova, inclusive, na análise das metáforas conceituais (se VIDA É CAMINHO, então “Vou seguir em frente”). Não há significação que se exima do não verbal, ainda que se pondere quanto ao grau componencial de sua atuação nesse processo. Mas é nas relações analógicas, fundadas, sobretudo, na aproximação dos elementos por similaridade (existente, ou instituída por correspondência), que reside uma força impregnada de sentidos, sensações, sentimentos. A partir das associações por semelhança é possível não só representar (ainda que “degeneradamente”) algo supos-

tamente “indizível”, como também colocar em evidência uma *qualidade* em função de um propósito – comunicativo, ou pragmático.

Em “Linguística e comunicação”, Jakobson (s/d) já examinava e exaltava o papel fundamental da teoria peirciana sobre a significação, especialmente no que tange à motivação sígnica. Após tratar de diversos tipos sígnicos (como permite pensar uma teoria não somente *linguística*), a fim de esclarecer as bases da semiótica peirciana, o linguista russo elenca uma longa série de argumentos factuais com que pretende demonstrar a (impressionante) presença da relação motivada entre significado e significante, salientando seu *aspecto icônico*: “...esforcemo-nos agora para examinar a estrutura linguística sob seu aspecto icônico e propor uma resposta à questão suscitada por Platão: em virtude de que espécie de imitação (*mimêsis*) a língua liga o significante e o significado?” (JAKOBSON, s/d, p. 104). Segundo ele, há um “caráter diagramático”, de “natureza icônica”, que sustenta muitos mecanismos linguísticos, como se percebe, por exemplo, nos graus de comparação dos adjetivos nas diversas línguas indo-europeias, que apresentam um crescimento gradual do número de fonemas em função da própria gradação dos significados (*high – higher – highest; altus – altior – altissimus*).

Mais adiante, Jakobson trata das funções da linguagem e, de modo especial, da função poética da linguagem, cujo estudo “deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética”. Quando predominante em um texto, essa função pode ser identificada pela explicitude das relações associativas que também organizam os signos constituintes do texto.

A seleção [de palavras] é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. A função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo da combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. (JAKOBSON, s/d, p. 130)

Como se constata, vislumbra-se, na superfície do texto com predominância da função *poética*, a associação “por equivalência” que, em outros tipos de textos, normalmente permanece apenas implícita. É possível, portanto, perceber a colocação de signos em relação por causa de certas *qualidades* que os tornam “equivalentes”. Ao

colocar “à mostra” essa relação, automaticamente focaliza-se a superfície textual, dessa forma mais “opaca” e relativamente “autorreferencial”: *como se diz* significa tanto quanto *o que se diz*.

Embora esse recurso “poético” seja explorado sempre que se objetiva uma mais contundente força expressiva como, por exemplo, num anúncio publicitário, numa conversa ordinária plena de emoção, num *jingle* de campanha política, aqui nos deteremos especificamente a textos predominantemente poéticos com valor estético, mono ou multimodais. Dessa maneira, pretende-se ter acesso a toda potencialidade do processo de significação, pois, acredita-se, é nesse tipo de texto em que se explora mais constante e “autorizadamente” os recursos analógicos (aqui entendidos como “icônicos”, no sentido dado por Peirce), entremeados aos lógicos (aqui entendidos como “genuinamente” simbólicos, filtrados pela enunciação, por seus poros sócio-históricos). E, aludindo às palavras de Antunes, nos valeremos dos oásis poéticos, perpassados por percepções, sensações, sentimentos, originalidade e imaginação e celebraremos um tempo de vivenciamento, experimentação *através* do simbólico.

Houve esse tempo? Quando não havia poesia porque a poesia estava em tudo o que se dizia? Quando o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como sua cor, seu tamanho, seu peso? Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, cheiro, sabor, consistência se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras? [...] Já perdemos a inocência de uma linguagem plena assim. As palavras se desapegaram das coisas, assim como os olhos se desapegaram dos ouvidos, ou como a criação se desapegou da vida. (ANTUNES, 2000)

As “experiências integrais” de que fala Antunes subentendem um amálgama entre ser, sentir e agir, presente, quando o nome constituiria o *ser*; a “coisa”, ou parte dela. Nesse caso, o distanciamento entre “palavra” e “coisa” parece impossível, pois, mais que uma *relação*, haveria uma *composição*, um único elemento. A poesia tenta recobrir essa necessidade da “experiência integral”, embora trabalhe com ligações (obviamente entre partes separadas), associações que pressupõem, por si sós, uma busca por essa unidade, por meio de mecanismos de aproximação, de tentativa de apreensão por meio das *qualidades* das “coisas”, sejam essas qualidades sensações, sentimentos, emoções, percepções físicas ou culturalmente filtradas.

Como afirma Pignatari (2004, p. 10), “o poeta não trabalha *com* o signo, o poeta trabalha *o* signo verbal”; “ele vive o conflito *signo* vs. *coisa*. Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra ‘amor’ não é o amor – e não se conforma” (*op. cit.*, p. 11). E ainda: “O poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está é transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia. Uma ideia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada” (*op. cit.*, p. 18). Com isso, pode-se afirmar que o poeta (entenda-se aí não só aquele que maneja o signo verbal, mas aquele que deixa transparecer, por meio da forma, um sentido *sentido*) tenta acabar com esse “desapego” entre as palavras e as “coisas” (ou os signos e aquilo que representam), *apresentando* o que é *sensível* por meio daquilo que é *inteligível*.

### **3. O efeito visado “sentido” na patemização**

A Semiolinguística propõe um modelo de análise cuja perspectiva psicossociocomunicativa se vale, primordialmente, dos constituintes de uma troca, advindos de três níveis de *construção de sentido*: o nível superficial, em que operam as estratégias de tematização e de relação e em que podem ser observados os procedimentos combinatórios organizadores da textualidade; o nível discursivo-semântico, em que são selecionados não só os procedimentos enunciatórios necessários a um específico modo de dizer, como o gênero textual e a modalização enunciativa, como também os saberes de conhecimento e de crença necessários para o direcionamento semântico da combinatória materializada na superfície textual; por fim, o nível situacional, que justifica, em função dos papéis desempenhados pelos interagentes e do lugar enunciativo que ocupam, os propósitos do texto, de um lado, e, de outro, as expectativas e as finalizações testadas a partir da relação entre texto e uso.

Para Charaudeau, a competência de linguagem se compõe, na verdade, de “subcompetências” relativas a esses níveis de construção de sentido. É preciso ter habilidade para, ao observar a forma do texto e a organização de seus elementos constitutivos, criar expectativas de interpretação em função de restrições impostas pelo discurso, pelos modelos recorrentes de textualização e pelos saberes partilhados socialmente; além disso, para finalizar o sentido, torna-se fundamen-

tal considerar de que lugar (social) se diz/se interpreta o texto. Assim, a competência de linguagem se ajusta a uma determinação social e pragmática. Confirmados os sentidos criados em função dessa interseção componencial, pode-se afirmar que houve habilidade suficiente para que o sujeito (comunicante ou interpretante) seja considerado competente.

Defende-se, porém, a existência de um outro tipo de competência, referente à construção de um sentido que, embora identificado e direcionado a uma realidade apreensível, não se pode denominar, ou significar de modo lógico, convencional, porque se refere a algo “indizível”, mas totalmente “passível de sentimento”, de percepção. É a *competência fruitiva* (FERES, 2010), que se conjuga às competências situacional, discursiva-semântica e semiolinguística e age analogicamente, por meio de uma “subsignificação” de base icônica, voltada para a exacerbação de qualidades e para o desencadeamento de sensações e emoções. Apesar de se ajustar às relações inferenciais estabelecidas nos e entre os três níveis de produção de sentido aos quais se referem as competências mencionadas, é uma competência diferenciada, que opera, fundamentalmente, a partir da percepção de *qualidades* e da aproximação de elementos (natural ou instituídamente) similares. O “resultado interpretante” desse tipo de operação manifesta-se apenas no processo inferencial e funciona como um *efeito de sentido*, de *afetamento* – sensível e reacional. Dessa maneira, pode-se considerar não exatamente um “novo” nível de construção de sentido em que trabalhe a competência fruitiva, pois, efetivamente, os elementos desencadeadores da fruição, dessa “percepção-significação sensível”, transpassam os tais níveis mencionados, mas um *modo* específico de produção do “sentido-feeling”, dependente das inferências afetivas que a conjuntura textual é capaz de suscitar.

Como uma teoria de análise do discurso, em suas investigações, a Semiolinguística privilegia aspectos relacionados à socialização de práticas e de ideias como teor constitutivo dos enunciados e sua *mise-en-scène* – embora tenha como fundamento diferenciador o caráter comunicativo das trocas e a necessária observação da atuação dos sujeitos nela envolvidos. De acordo com essa orientação teórico-analítica, Charaudeau (2007, 2010) explora um mecanismo discursivo específico para o desencadeamento de emoções: a patemização.

Segundo o estudioso, há signos “portadores de emoções”, em virtude de um “constituente racional-reacional” que os torna propícios para suscitar emoções a partir de seu emprego. Mais do que *se referir* a emoções, esses signos acionam estados reacionais a partir do saber de crença partilhado por um grupo. Palavras como “desastre”, “acidente”, “terrorismo”, ou imagens de catástrofes, de socorro a vítimas de um desmoronamento, por exemplo, podem ser usadas por causa de uma “visada acional” que busca promover um determinado estado emocional (previsível) do sujeito-destinatário. Além desse tipo de signo, é possível um texto veicular uma “visada patêmica” sem a presença de nenhum signo “patemizante”, mas na referência a uma situação de enunciação marcadamente “emocionante”.

A patemização pode, então, ser tratada discursivamente como uma categoria de efeito que se opõe a outros efeitos como o efeito cognitivo, pragmático, axiológico etc. E como toda categoria de efeito, ela depende das circunstâncias nas quais ela age. [...] O enunciado “é necessário matar esse cão” poderá ter um efeito *cognitivo* se se trata de uma palavra de um perito, um efeito *pragmático* para aquele que é responsável pela execução de tal tarefa, um efeito *axiológico* no que diz respeito à lei, e um efeito *patêmico* para o proprietário do cão.

É necessário, enfim, entrar nessa análise pelo “quadro de experiência” (como propõe Goffman), mas com uma teoria da situação. É aqui que o analista do discurso pode ser útil, na medida em que ele não se satisfaz em se valer somente de categorias linguístico-discursivas, e traz uma definição da troca comunicativa e uma metodologia para analisá-la. (CHARAUDEAU, 2010, p. 39)

Dois pontos mencionados nessa citação precisam ser evidenciados. O primeiro é o tratamento da patemização como “categoria de efeito” que “depende das circunstâncias nas quais ela age”; o segundo, o papel do analista do discurso no tratamento desse recurso discursivo estreitamente ligado aos constituintes situacionais da troca comunicativa. Como desdobramento desses pontos, pode ser citada uma maior predisposição de certos “dispositivos comunicativos” para a patemização, justamente por causa da finalidade de cada troca: os dispositivos de comunicação ficcional e midiática, assim como as discussões polêmicas, por razões diferentes, estariam mais suscetíveis à patemização do que, por exemplo, os dispositivos de comunicação científica e didática. “Quando o dispositivo se predispõe, é porque a finalidade se encontra sob a forte dominante *captadora* e que os parceiros estão ‘envolvidos’ nos saberes de crença” (CHA-

RAUDEAU, 2010, p. 40). Soma-se a isso o fato de o campo temático em que se apoia o dispositivo comunicativo preveja um universo de patemização e proponha certa organização dos imaginários sociodiscursivos propícia a esse efeito, além de a instância de enunciação precisar se valer de uma *mise en scène* discursiva com “visada patemizante”.

#### 4. Na semiose poética

Em “Palavra Desordem” (2002), Arnaldo Antunes investe na reconstrução de lexias simples e complexas (palavras, expressões, clichês, ou ditos populares), cuja diagramação original – cada qual em uma página inteira, utilizando as mais diversas direções – acrescenta-lhes efeitos de sentido e/ou estéticos. Na reconstrução, o estranhamento provoca a alusão ao sentido correspondente à nova forma – iconicamente.

“EXCESSÍSSSSISSSSISSSSIMO”: a própria palavra *apresenta* o excesso que expressa. A aplicação do sufixo superlativo - *íssimo* (que por si só expressa intensidade, ou abundância) à base substantiva EXCESSO, cujo significado é redundado pelo sufixo num quase espelhamento significativo, provoca-se a exacerbação da *qualidade* de SER EXCESSIVO.



Fig.1. ANTUNES, 2002, p.168

Além disso, a repetição das sílabas e das consoantes, aproveitando-se da aliteração e sugerindo alongamentos (que também significam intensidade, ou abundância, ou seja, *excessos*), também provoca, iconicamente, pelo excesso de elementos, não só a ideia que se quer comunicar, mas, sobretudo, a *sensação* daquela *qualidade*. A interpretação no nível superficial/formal, a fim de se estabelecer o sentido intelectual, é permeada pelo *sentimento* (ato de sentir) daquele EXCESSO. O posicionamento vertical acompanha um movimento esperado da leitura, de cima para baixo. A ocupação de todo o espaço da página corrobora a sensação do *excesso* que se pretende significar.

Já em “REJUVELHECER”, percebe-se a sobreposição de palavras (REJUVENECER/REJUVELHECER), possibilitada pela semelhança sonora, e a formação da palavra-valise.

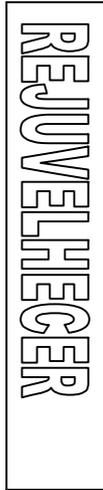
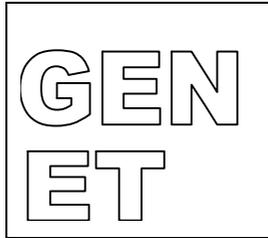


Fig.2. ANTUNES, 2002, p.187.

Com isso, une-se, iconicamente, a condição de “ser jovem” à de “ser velho” e, ao aproximar esses elementos, assemelha-os, e/ou mistura-os. A modificação operada no nível superficial, ligada a mecanismos linguísticos, faz aflorar uma questão própria do nível discursivo, bastante debatida na atualidade: a ideia da “eterna juventude”, mesclada às campanhas de valorização da “melhor idade”, in-

fluenciadas pela evolução da qualidade de vida na terceira idade. Ou ainda, o simples questionamento existencial daquele que envelhece, sentindo-se ainda jovem. De qualquer forma, emerge uma discussão partilhada socialmente, oriunda das relações estabelecidas com o contexto social, por meio da neologia, da analogia e daquilo que os elementos formadores fornecem como representações com “visada patêmica”, já que impregnadas de valores socialmente partilhados. O posicionamento descendente, nesse caso, também pode estabelecer um vínculo com essa visada, se for considerado um saber de crença que avalia negativamente o processo natural de envelhecimento (ratificada pela metáfora conceptual MENOS É PARA BAIXO).

Os outros casos dependem mais especificamente da liberdade de diagramação oferecida aos textos para a construção dos sentidos. “GEN ET”, cujas partes são dispostas horizontalmente, uma acima da outra, obriga uma leitura dupla: “em sentido horário”, “gente”; mas, numa apreensão ‘linear’, “gente/ET”, numa possível referência a “extraterrestre”, comumente abreviada como “ET”.



**Fig. 3. ANTUNES, 2002, p. 121**

É como se houvesse, sobre a palavra “gente”, uma reorganização de seus constituintes, desdobrada em “gente” + “ET”. A concomitância de “gente” e de “ET” provoca, além das referências isoladas a seus significados, a necessidade de se estabelecer o sentido dessa mesclagem: há um “tipo de gente” que pode ser considerada “ET”, um estranho às características atribuídas a quem se possa designar “gente”, termo por meio do qual se atribui um valor especialmente positivo para “ser humano”. Aqui, um investimento maior nos “saberes de crença” a que se ligam os elementos e, consequentemente, na patemização oriunda dessa “impressão” nos signos. Na aproximação dos elementos, similares em sua condição de “ser” (“ser

humano” e “ser extraterrestre”), ocorre a transposição da Qualidade de SER ESTRANHO (característica de “ET”, “adjetivo”, predicativo) ao elemento “GENTE” (“substantivo”, referencial), que passa a identificá-los. Mais uma vez, a iconicidade, atuando, no caso, no plano do significado a partir de uma conformação/diagramação textual inusitada que induz à aproximação dos elementos (ou mesmo à sua mescla) e à sua condição comum de “ser”, provoca a exacerbação da Qualidade de SER ESTRANHO e a atribuição dessa Qualidade ao signo que, de certa maneira, a contém.

Em “Abre-te cérebro”, a conhecida frase “Abre-te, Sésamo!”, repetida na história de “Ali Babá e seus quarenta ladrões” como fórmula mágica para a abertura da caverna onde se guardava o fruto dos roubos dos bandidos, é subvertida. A semelhança sonora entre as duas expressões ressalta a analogia localizada no nível discursivo em função da intertextualidade, já que trabalha com um conhecimento prévio de domínio de um grupo social determinado e para o qual aponta o *sentido saliente* – mais frequente e familiar – da expressão fossilizada, ali também reconhecida, mas transformada. “Abre-te cérebro” é o resultado de uma integração conceitual sobreposta à expressão-origem, e figura um apelo quanto à “abertura do cérebro”, ou melhor, à “expansão da mente”. Esse conteúdo é resultado de uma interpretação por meio de uma implicatura, isto é, uma infração “programada” ao princípio de cooperação que rege as trocas comunicativas (GRICE, 1979). No caso, infringe-se a *máxima da qualidade*, que postula não se poder dizer nada contrário à realidade dos fatos, sob a pena de tornar o enunciado ininteligível.

Um conhecimento prévio mínimo impede de se considerar a abertura do cérebro – literalmente – ou por causa da iminência de morte diante dessa ação, ou porque não seria previsto um contexto, por exemplo, de necropsia, em que esse procedimento poderia ser aventado em primeiro plano. Assim, o entendimento da expressão migra para um sentido que é mais abstrato, porém que usufrui da concretude dos elementos constitutivos do original (por isso chamado de “figurado”), que tem “mente” por “cérebro”, e “expansão” pelo ato de “abertura”.

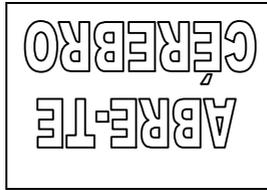


Fig. 4. ANTUNES, 2002, p. 32

O aspecto mais interessante, além dos procedimentos icônicos já mencionados (semelhança sonora entre as expressões; semelhança semântica entre os termos), é o que excede o limite intelectual, transportando para a nova expressão a *qualidade* essencial da frase originária: seu caráter mágico. Ainda que não seja dito, ao se operar a sobreposição dos enunciados, esse, que é um constituinte “colateral”, passa ao apelo agora configurado seu teor “mágico”, sobrenatural. Nessa hereditariedade qualificadora, a emergência da Qualidade da atitude evocada se oferece à apreensão.

Quanto ao posicionamento do enunciado (isolado no alto da folha e invertido, “de cabeça para baixo”), pode-se afirmar que guarda igualmente um sentido em si justamente por causa de sua incongruência, que convida o leitor a um esforço interpretativo fundamentado em suas experiências pessoais, a partir de semelhanças. O que se posiciona como esse enunciado? O que fica no alto de um espaço delimitado? O que fica invertido assim? O que se parece com isso? Algumas conjecturas podem partir de um dos itens do enunciado, o cérebro, localizado na cabeça, que fica na parte superior do corpo humano e é capaz de inverter sua posição, colocando-se “de cabeça para baixo”. Ao proceder essa inversão, ela surpreende, sai de seu lugar-comum e se abre a novas possibilidades – o que corrobora o sentido anunciado no texto inclusive por sua posição.

Há também relações icônicas mais intimamente ligadas ao nível situacional de construção de sentido. Nesse caso, as circunstâncias de enunciação determinam a finalização do(s) sentido(s), seja pelo peso do papel social assumido pelo sujeito enunciatador, ou projetado para o sujeito-destinatário, seja pela influência da historicidade constitutiva do texto sobre o cálculo interpretativo. No texto seguinte, a canção “Desce” (ANTUNES, 1996), pode ser observado o emprego de estratégias de *afetamento*, baseadas na iconicidade, que,

por um lado, explora os papéis sociais de que se impregnam os coenunciadores do circuito “interno” do texto e, por outro, o “tom performativo” da enunciação.

desce do trono, rainha  
desce do seu pedestal  
de que vale a riqueza sozinha,  
enquanto é carnaval?

desce do sono, princesa  
deixa o seu cetro rolar  
de que adianta haver tanta beleza  
se não se pode tocar?

hoje você vai ser minha  
desce do cartão postal  
não é o altar que te faz mais divina  
deus também desce do céu

desce das suas alturas  
desce da nuvem, meu bem  
por que não deixa de tanta frescura  
e vem para a rua também?

No circuito “interno” do texto, de acordo com o momento/lugar da enunciação, (“enquanto é carnaval”), o eu lírico, sujeito-enunciador, interpela uma mulher posicionada superiormente e faz um pedido insistente (“desce do trono, rainha/desce do seu pedestal”). O acionamento desses papéis – o “folião” e a “rainha” – só é possível no reconhecimento desse circuito, como participantes da cena enunciativa do carnaval; fora dela, esses papéis não existem. A interpelação “impositiva”, da maneira como se realiza, também só é possível na situação comunicativa que coloca um folião “de rua” na condição de questionar uma “rainha do carnaval” e argumentar: “de que vale a riqueza sozinha/enquanto é carnaval?”; “de que adianta ter tanta beleza/se não se pode tocar?”; “não é o altar que te faz mais divina”. Ao longo da interpelação, infere-se o posicionamento “altivo” do enunciador que justificaria a “impertinência” da petição: “desce do sono, princesa” deixa subentender a inutilidade da ilusão efêmera daquele momento, assim como “desce das suas alturas/desce da nuvem, meu bem” e “deixa de tanta frescura” tentam persuadir a interlocutora a participar com o folião do carnaval “da rua”, “do chão”, já que, fora daquela situação, poderiam pertencer ao mesmo nível hierárquico (em termos de papéis discursivos).

No circuito “externo”, ou seja, naquele estabelecido entre o sujeito-comunicante compositor e intérprete, que se investe do papel de enunciador da canção, e o sujeito-interpretante, ouvinte da canção, visto como o sujeito-destinatário projetado no contrato comunicativo, um elemento “performático” (e, então, estreitamente ligado à situação criada no momento da audiência) “entra em cena”. A canção é apresentada, no CD, em duas versões: na primeira, imprime-se à voz e ao violão, acompanhados por violinos e contracanto melancólicos, um tom extremamente grave e um andamento bastante lento; na segunda, o tom é bem mais alto e o andamento passa a ser o de uma verdadeira marchinha de carnaval e, além disso, a voz é acompanhada por percussão e por um coro quase gritado. Isoladas as versões, pode-se dizer que a primeira enunciação faz emergir um “sentido” triste, arrastado; já a segunda, a alegria. Aproximando as versões a partir de suas semelhanças (a música e a letra), percebe-se o contraste entre os tons evocados e pode-se interpretar a mudança como a transformação do estado de espírito do enunciador: primeiro, abatido, e depois, quase debochado, após a superação do abatimento. Em outras palavras, tanto o entendimento das versões, quanto o sentimento emanado por elas são planejados para afetar o ouvinte/interpretante no momento de sua enunciação, por causa de elementos advindos das circunstâncias de apresentação dos textos, de acordo com o propósito de cada conformação.

### **5. Depois do “sentido”**

Nos exemplos apresentados, ainda que breves, procurou-se demonstrar a gerência de elementos oriundos dos três níveis de construção de sentido textual (superficial, discursivo-semântico e situacional) nas relações icônicas, na identificação de similaridades, a fim de que um “excesso de sentido” (uma “primeiridade”) extrapolasse o sentido intelectual a partir de um ponto de originalidade, próprio do que é poético, e seduzisse o leitor/ouvinte.

O exame de textos de Arnaldo Antunes cria sempre a expectativa de se explorar a multisssemiose de sua obra em um movimento de vai-e-vem que espraia o verbal no visual e no sonoro, multiplicando sua capacidade simbólica. É um movimento que pressupõe não só uma performance exigente, como também uma interpretação

bem calculada. A visualidade dos poemas, sua sonoridade e a das canções, além da diagramação dos textos impressos provocam a sensibilidade e criam a originalidade de seus muitos sentidos.

A experiência simbólica (sobretudo a poética) coloca, internamente, o sujeito-interpretante em contato com o mundo; um contato filtrado na subjetividade dos reconhecimentos e estranhamentos provocados pelo signo, e mediados pela enunciação. A patemização, no caso, além de se investir de representações propícias para *fazer sentir*, em virtude de uma qualificação constitutiva disseminada socialmente, reside também no processamento mesmo da significação, a partir de relações analógicas que deixam emergir mais sentidos.

A análise do processo semiótico e o conhecimento de seus constituintes permitem a determinação dos elementos e do processo cognitivo que provocam sentidos – intelectivos e afetivos. A iconicidade gera, na semiose, um lugar criativo, próprio da originalidade e específico para a experiência da sensibilidade, seja no nível superficial dos textos, seja na vinculação dessa superfície com a cultura e os saberes, ou com a situação enunciativa. É desse lugar criativo que surgem os afetos, que se expressam *qualidades* para quem investe sua subjetividade nesse “corpo-a-corpo com o mundo”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. Sobre a origem da poesia. Incluído no libreto do espetáculo “12 Poemas para dançarmos”, dirigido por Gisela Moreau. São Paulo, 2000. Disponível em:

<<http://www.arnaldoantunes.com.br>>. Acesso em 27/01/2010.

\_\_\_\_\_. *Palavra desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O silêncio*, BMG, 1996. CD

CHARAUDEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lucia (Orgs.). *As emoções no discurso*, volume II. Campinas: Mercado de Letras, 2010. 246 p. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/A-patemizacao-na-televisao-como.html>>. Acesso em 27/09/2011.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Pathos e discurso político*. In: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Orgs.). *As emoções no discurso*, volume I. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 240-251.

\_\_\_\_\_. De la competencia social de comunicación a las competencias discursivas. *Revista interamericana de estudios del discurso – ALED*, Venezuela: Editorial Latina, volume I, número 1, p. 7-22, agosto de 2001.

FERES, Beatriz dos Santos. Competência para ler com emoção. In: *As emoções no discurso* Vol. II. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 123-140.

GRICE, H. P. Logique et conversation. *Communications* n<sup>o</sup> 30. Paris: Seuil, 1979.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

KERBRAT-ORECHIONI, Catherine. Pour une analyse multimodale des interactions orales: l'expression des émotions dans les débats politiques télévisuels. *Cadernos de Letras da UFF: Dossiê Letras, linguística e suas interfaces*. Niterói, 2010, v. 40, p. 17-45, agosto de 2010.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia: Ateliê, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

\_\_\_\_\_; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

## **GÊNEROS TEXTUAIS NA PRÁTICA DOCENTE**

*Maria Betânia Almeida Pereira*<sup>16</sup>

O trabalho parte de uma reflexão acerca do ensino de língua portuguesa, considerando os relatos de experiência de estagiários em Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, buscando estabelecer o contato entre teoria e prática e perceber a importância desta junção no processo do estágio e na formação de um profissional atento a novas perspectivas de prática docente. Para a análise, foram utilizados teóricos que fundamentaram a discussão, bem como os *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*, por se tratar de referencial de apoio para os licenciandos em Letras.

A partir da definição dos gêneros textuais como práticas sociocomunicativas que se constituem de um determinado modo, com uma certa função, em determinadas esferas de atuação humana (KOCH; ELIAS, 2005), abordaremos tanto o viés teórico quanto a prática que contempla a importância do trabalho com os textos de circulação social em sala de aula. A abordagem de um ensino de língua materna que considere os gêneros está associada a uma concepção de linguagem como interação, defendida por linguistas, teóricos e professores de língua portuguesa interessados num ensino mais eficaz.

Desta maneira, os *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa* entram na base desta discussão ao encaminharem propostas metodológicas de ensino que enfatizam a diversidade de textos no cotidiano da prática escolar, como um meio produtivo que auxiliará na formação de escritores e leitores competentes:

---

<sup>16</sup> Professora substituta na FFP/ UERJ; Doutoranda em Literatura Comparada na UFF.

Um leitor competente só pode constituir-se mediante uma prática constante de leitura de textos de fato, a partir de um trabalho que deve se organizar em torno da diversidade de textos que circulam socialmente (BRASIL, 1997, p. 54).

Formar escritores competentes supõe, portanto, uma prática continuada de produção de textos na sala de aula, situações de produção de uma grande variedade de textos de fato e uma aproximação das condições de produção às circunstâncias nas quais se produzem esses textos (BRASIL, 1997, p. 68).

No entanto, é necessário avaliar como se dá esta prática, como os gêneros textuais são trabalhados e qual é a relevância do trabalho com a diversidade de textos no contexto da educação básica, precisamente no segundo segmento do ensino fundamental e no ensino médio. Bem sabemos que não se pode jogar uma infinidade de textos para os alunos, sem saber o propósito das atividades, tampouco desconsiderar as especificidades destes textos e a significância dos mesmos no cotidiano dos educandos.

É de extrema importância um enfoque cuidadoso da nossa prática docente, um estudo que considere o porquê, como e para que trabalhar com os gêneros textuais em sala de aula. Parte-se, portanto, de uma fundamentação teórica que servirá de alicerce para a construção de um trabalho coerente com as novas concepções de ensino de língua portuguesa. Neste sentido, estudos como os de Marcuschi (2005); Geraldi (2006); Koch e Elias (2006); Soares (2006); Dionísio (2002); Bunzen (2006); Travaglia (2006) dentre outros têm servido como base para reflexão e práticas condizentes com uma proposta mais desafiadora de ensino. A concepção interacionista da linguagem se encontra nas discussões tecidas pelos pesquisadores acima citados. Tal concepção preconiza a linguagem como forma de interação humana. A linguagem “é o lugar de constituição de relações sociais, onde os falantes se tornam sujeitos” (GERALDI, 2006, p. 41).

Na mesma linha de pensamento, Travaglia (2006, p. 23) afirma:

A linguagem é pois um lugar de interação humana, de interação comunicativa pela produção de efeitos de sentido entre interlocutores, em uma dada situação de comunicação e em contexto sócio-histórico e ideológico. Os usuários da língua ou interlocutores interagem enquanto sujeitos que ocupam lugares sociais e “falam” e “ouvem” desses lugares de acordo com formações imaginárias (imagens) que a sociedade estabeleceu para tais lugares sociais.

Nesta abordagem, o aluno deixa de ser mero receptor e passa a ser o sujeito construtivo, que reflete sobre a língua, sabendo empregar-la conforme as exigências de cada situação. Atividades que contemplem o ler, o ouvir, o falar e o escrever de forma bem estruturada podem levar o aluno a ser um bom usuário da língua, a partir do momento em que ele veja a funcionalidade do português não só em seu cotidiano, como também nos vários lugares sociais. Partindo destas considerações, um ensino de língua portuguesa que viabilize um processo interativo entre os usuários da língua deve levar em conta uma série de fatores ao escolher gêneros textuais como prática efetiva em sala de aula: a relevância dos textos a serem utilizados, as variantes linguísticas presentes nestes textos, bem como sua intencionalidade, em qual situação de comunicação são empregados, de que maneira tais gêneros podem levar a uma reflexão sobre a língua etc.

A discussão tecida aqui é apenas mais uma das inquietações que não pretende “dar conta”, nem esgotar o assunto a respeito de novas propostas para o ensino de língua materna, talvez o artigo apenas se resuma em um relato de experiência gratificante em minha prática docente. Como professora das Disciplinas de Prática de Ensino, Estágio Supervisionado de Língua Portuguesa I e II do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, tenho observado resultados muito satisfatórios em relação aos projetos desenvolvidos pelos estagiários nas escolas públicas de São Gonçalo, Niterói e outros municípios vizinhos – o que me permite afirmar a importância dos fundamentos teóricos correlacionados à prática docente.

No caso específico das disciplinas de Estágio Supervisionado, antes de ir para o trabalho efetivo em sala de aula, os licenciandos têm contato com textos teóricos que de uma certa maneira irão ajudá-los no momento em que desenvolverem suas aulas. No cumprimento de suas horas de estágio, a etapa de observação/coparticipação é feita antes do momento das aulas práticas. Esta fase merece uma atenção especial do supervisor do estágio, pois os estagiários trazem muitas dúvidas, críticas e querem compartilhar o que estão vivenciando nas escolas. O planejamento das atividades se dá neste período repleto de apreensões e ao mesmo tempo vontade de que tudo dê certo. Nas escolas públicas eles desenvolvem projetos em forma de oficinas, contemplando o trabalho com os gêneros textuais. Neste últi-

mo semestre de 2009, os grupos (em dupla, ou trio) escolheram diferentes gêneros textuais: contos populares, lendas, literatura de cordel, reportagem, crônicas, textos dramáticos, poemas, entre outros, e compartilharam com os colegas da FFP suas experiências, deixando por escrito em seus relatórios de estágio os frutos produtivos de seus trabalhos.

Peço licença a alguns grupos para registrar aqui os comentários dos resultados das oficinas:

Os alunos não conheciam esse tipo de literatura, mas mostraram-se bastante curiosos e empolgados em conhecê-la. (...) Os alunos mostraram-se satisfeitos e tiveram contato com os textos, os quais irão influenciá-los positivamente, já que foi trabalhado o uso da reflexão, do preparo do texto, da beleza das palavras, do alcance delas, do público-alvo desses textos. (Alunas Héli da Silva de Souza, Tailane da Silva Rodrigues e Michelle Souza da Veiga, 7<sup>o</sup> período do curso de Letras. Desenvolveram projeto sobre literatura de cordel no ensino médio).

O resultado, confessamos, foi animador e a resposta surpreendente. Até alunos que usualmente não participavam das aulas, durante as oficinas interagiram. Nossa perspectiva foi trabalhar com algo que fugisse do corriqueiro das aulas. No oitavo ano, elencamos algumas músicas para abordar os tópicos relativos à sintaxe, enquanto no nono ano escolhemos crônicas de autores respeitados por produzir esse gênero (Aluna Ingrid Moura Carlos, 7<sup>o</sup> período de Letras, desenvolveu projeto sobre gêneros textuais em turmas da EJA, 8<sup>o</sup> e 9<sup>o</sup> ano).

O trabalho realizado foi recebido pelos estudantes de maneira positiva. Eles produziram uma Antologia de Contos Populares, de relatos e vivências pessoais. Os objetivos propostos foram alcançados: o Conto Popular assumiu seu lugar nos estudos de literatura e os educandos tiveram contato com um bom material de pesquisa selecionado (Alunas: Marcela P.G. Garcia e Tamiris Alves V. de Almeida desenvolveram projeto sobre conto popular em forma de microclasses do 6<sup>o</sup> ao 9<sup>o</sup> ano Ensino Fundamental).

Percebe-se que as estagiárias estão em consonância com as propostas metodológicas de ensino defendidas nos PCN e também de acordo com a concepção que defende a linguagem como forma e processo de interação. Ao selecionarem os gêneros textuais, não o fizeram de forma aleatória, pois refletiram sobre o impacto que tais textos teriam no cotidiano dos alunos, observaram e trabalharam com os mesmos as especificidades destes textos, pensando, sobretudo, a leitura e a prática de produção textual. Todos os grupos se preocuparam em selecionar os gêneros textuais que de alguma forma poderi-

am “fazer sentido” para os educandos e assim agiram conforme abordam os parâmetros curriculares a respeito dos projetos de leitura e de escrita. O documento diz que os projetos são ações importantes para se trabalhar com os usos da língua e devem trazer um produto final, ou seja, um resultado que demonstre a participação efetiva do aluno nestas atividades, com o auxílio do professor. No caso das estagiárias, a culminância do segundo e do terceiro grupo se deu através de produção textual dos alunos. O primeiro grupo levou para escola um cordelista, os alunos tiveram contato com o poeta popular, suas produções e assistiram a uma performance do autor. A comunidade escolar foi envolvida e o acervo da biblioteca enriqueceu com as poesias do cordelista e com a participação dos alunos, buscando mais folhetos para ler.

É importante ressaltar que nas produções textuais do segundo e terceiro grupo, as estagiárias retornaram à escola para dar o *feedback* aos alunos, ou seja, os trabalhos feitos foram analisados pelas futuras professoras que apontaram sugestões, quando necessárias, para a melhoria das produções. Os alunos percebem que seus escritos são valorizados, não tendo o fim último de uma nota. O terceiro grupo reuniu as produções em uma antologia que foi disponibilizada não só para os alunos que fizeram, como também para todos da escola, pois um exemplar ganhou um lugar na biblioteca.

Os grupos em questão também estão em consonância com a concepção de Geraldini (2006) que defende o ensino de língua portuguesa pautado em três práticas interligadas: a leitura, a produção de textos e a análise linguística. Tal concepção parte do texto enquanto unidade de ensino. Na leitura, o aluno deve compreender os sentidos do texto, sua construção, os ditos e os não ditos do sujeito que compõe o texto; ao produzir um texto o aluno terá como expressar sua subjetividade, sua forma de ver e compreender o mundo. Entendendo aqui que a sua visão de mundo passará para um outro – o leitor do seu texto. Na prática de análise linguística, o aluno deverá utilizar os recursos expressivos da língua, entender os modos de uso dos vocábulos, a sintaxe, as questões de ordem interna – coesão, coerência, enfim, construir um texto de maneira a dar sentido, atentar para a intencionalidade do seu discurso. Percebe-se que as estagiárias, de uma certa maneira, praticaram o ensino de português centrado no texto e nos usos da língua. Os educandos tiveram contato com gêneros tex-

tuais, compreenderam as particularidades, os usos e formas destes gêneros através da leitura. Tiveram a oportunidade de, como usuários da língua, ler, ouvir, falar e escrever.

A proposta metodológica inovadora do ensino de português se inscreve no trabalho dos estagiários, o que é algo muito positivo, pois, depois de superado o momento de apreensão da primeira fase que antecede as aulas práticas, os estagiários voltam mais confiantes e percebem que é possível aliar a teoria à prática. É deveras gratificante perceber os licenciandos neste momento de transição: da insegurança e de certo medo – característico de qualquer momento de iniciação – para a confiança e o desafio gradativo no processo das oficinas, que se efetiva nos trabalhos alcançados de maneira positiva. Em seus relatórios de estágio criticam, questionam, apontam caminhos para uma educação de qualidade. De uma forma geral são esperançosos e acreditam que um futuro melhor é possível e se veem como participantes deste processo, pois também estão inseridos neste percurso, serão os novos professores e se mostram comprometidos com o trabalho. Sabem que podem colher bons frutos de uma tarefa ao mesmo tempo árdua e prazerosa.

Por outro lado, sabemos que a melhoria da educação básica em nosso país vai além de uma prática docente comprometida com resultados eficientes. Há um longo caminho a ser seguido: políticas públicas eficazes, voltadas para a qualidade da educação, aumento dos salários dos professores, boa formação para os docentes etc. Quando os dados do IBGE atestam o alto índice do analfabetismo funcional no Brasil – de 21,8 % em 2007 passou para 21% em 2008 – vemos que há muito o que fazer<sup>17</sup>. São jovens acima de 15 anos de idade que não conseguiram avançar na leitura e na escrita. A informação é desoladora e ao mesmo tempo nos desafia a refletir e a procurar caminhos que não reproduzam a situação que aí está.

Traçar outras trilhas é preciso. Quando vejo o trabalho dos estagiários, acompanhando o desenvolvimento de suas oficinas nas visitas às escolas, acredito ser possível pensar num país melhor, “ape-

---

<sup>17</sup> Em recente reportagem intitulada “País não avança no combate ao analfabetismo” de Fabiana Ribeiro, Cristiane Jungblut e Isabela Martin, o jornal *O Globo* de 19 de setembro de 2009 recorreu aos dados do IBGE, fazendo o perfil do analfabetismo no país, destacando as regiões.

sar de”. Quem sabe ainda poderemos discutir, futuramente o fato de termos conseguido formar leitores e escritores competentes e que, de fato, neste país há cidadãos devidamente capacitados. Tudo isso perpassa as considerações levantadas ao longo do texto: exercer cidadania é saber ler, escrever, decifrar os discursos, interpretar as entrelinhas, entender o que o texto diz, não dizendo. Interagir socialmente, ser sujeito ativo em todos os sentidos.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa*. Brasília: MEC, 1997.

BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia (Orgs.) *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

DIONISIO, Ângela Paiva; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.) *O livro didático de português: múltiplos olhares*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

GERALDI, João Wanderley (Org.) *O texto na sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Ângela Paiva [et al.] *Gêneros textuais & ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática*. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

**EUGENIO COSERIU:  
A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA  
DO TEXTO HUMORÍSTICO LONGO<sup>18</sup>**

*Helio de Sant'Anna dos Santos<sup>19</sup>*

Eugenio Coseriu apresenta os princípios gerais do pensamento como inerentes a uma competência linguística geral, que transcende as línguas particulares, e refere-se a um falar em geral, um saber linguístico pressuposto por todas as línguas e que pode ser anulado intencionalmente nos textos. Coseriu assim define tal saber:

1. É um saber que nos permite aceitar algo como coerente ou recusá-lo como incoerente.
2. É um saber que nos permite interpretar o dito.
3. É um saber que se pressupõe também no caso de uma interpretação com sentido de absurdo, quando este de fato se disse intencionalmente. (COSERIU, 1992, p. 113)

Ele afirma que quando, à primeira vista, a expressão não é coerente, busca-se a coerência, postulando o que chama de princípio da confiança; apenas num segundo momento, a partir da situação em que não se configurou realmente a interpretação do sentido, é que se retira a confiança.

---

<sup>18</sup> Artigo redigido com base na tese em andamento, intitulada Uma abordagem coseriana da construção discursiva do humor em Comédias da Vida Privada – Edição especial para escolas, de Veríssimo, sob orientação da Professora Doutora Terezinha Maria da Fonseca Passos Bitencourt.

<sup>19</sup> Doutorando na UFF; professor substituto na FFP-UERJ. [helioprofessor@bol.com.br](mailto:helioprofessor@bol.com.br) e [heliodesantanna@gmail.com](mailto:heliodesantanna@gmail.com)

Talvez possamos associar tais considerações à interpretação de textos de humor: quando o transmitido não corresponde a aparente sentido, o ouvinte busca alternativas para confirmar alguma coerência. Em um de seus exemplos, Coseriu (1992, p. 112) estabelece relação entre a falta de coerência intencional com uma espécie de brincadeira, piada. De fato, acreditamos que o humor possa ser explicado em muitas de suas ocorrências pelo reconhecimento dos princípios gerais do pensamento, dentre eles o princípio da confiança, que reforça a relação de cumplicidade estabelecida na linguagem entre falante e ouvinte, já que os textos de humor pressupõem a interação entre os interlocutores para que os seus propósitos sejam alcançados.

Carvalho (1967, p. 359-362), ao analisar aspectos da interpretação do ato de fala, ressalta o caráter “nunca puramente linguístico” do ato comunicativo, reiterando o papel do que se conhece sobre o locutor, sobre atos comunicativos anteriores e sobre a realidade extralinguística, dentre outros elementos da realidade circundante, para a interpretação. Para exemplificar a sua tese, ele descreve uma situação em que um cartão com a sequência gráfica “Vende-se” acabe parando sob os nossos pés. A sequência certamente significa algo, entretanto não há dúvida de que ganharia “significação concreta e inequívoca” se a víssemos colada na porta de um prédio. Em outro exemplo, cita a frase “Aqui tens o teu.”, a qual poderia ter muitas significações, dependendo de outros elementos extralinguísticos, no caso o autor menciona a possibilidade de um amigo “à saída de um cinema” oferecendo um guarda-chuva.

A esses elementos Carvalho (1967, p. 362) chama de *contextos*<sup>20</sup> ou *correlatos situacionais*, distinguindo-os em cinco: a *situação*, o *contexto idiomático*, o *contexto verbal*, o *contexto extraverbal* e o *universo de discurso* (grifos do autor) e atribuindo valor de natureza linguística ao contexto idiomático e ao contexto verbal. Coseriu (1979, p. 215), levando em conta o fato de o falar ser mais amplo

---

<sup>20</sup> Carvalho(1967, p. 362) explica em nota a substituição do termo *entorno*, adotado até então conforme preceito de Coseriu (1979, p. 229), alegando que, apesar da ambiguidade da palavra *contexto*, o neologismo *entorno*, em português, em vez de ser entendido como ligado à locução em torno (o que está em torno de algo), muitas vezes se entende como o verbo entornar, significação que se afasta da relação com o ato de fala.

que a língua e, portanto, utilizar circunstâncias próprias – “enquanto a língua é circunstancial” – e atividades não verbais complementares, insere na “técnica geral do falar” o que chama de determinação – em se tratando de assegurar simplesmente o emprego da língua – e entornos – “instrumentos circunstanciais da atividade linguística”. Propõe-se a tratar do aspecto nominal do problema da determinação e da ampliação do registro de entornos, esclarecendo alguns e evitando equívocos comuns. Os cinco elementos enumerados por Carvalho correspondem ao que Coseriu designa como “uma série ampla de entornos”, agrupados por ele em quatro tipos: situação, região, contexto e universo de discurso.

Por mais que saibamos que outros aspectos associados à determinação e aos entornos sejam de extrema importância para a interpretação de qualquer texto, trataremos em nossa análise especificamente das circunstâncias relacionadas com o universo de discurso e sua relação com a construção de textos humorísticos, em função dos objetivos deste artigo.

Coseriu (2007, p. 136), com o intuito de respaldar a autonomia do texto, refere-se aos universos de discurso como um de seus argumentos, alegando que as diferenças entre eles interferem diretamente não na língua, mas nos textos. Importa enfatizar que ele compreende universo de discurso como “o sistema universal de significações a que pertence o discurso (ou um enunciado) e que determina sua validade e seu sentido” (1979, p. 234). Coseriu (2007, p. 136), em nota, menciona que tal conceito foi elaborado por ele no artigo *Determinação e entorno: dois problemas duma linguística do falar*, publicado em espanhol, em 1957, no periódico alemão *Romanistisches Jahrbuch*,<sup>21</sup>. O conceito fora introduzido na lógica por George Boole<sup>22</sup> para dar conta das condições de verdade dos discursos que operam com asserções, mas que não pertencem ao campo da ciência (em particular, dos discursos relativos a mundos imaginários), e adotado na filosofia da linguagem, por exemplo, pelo filósofo americano (fenomenólogo) Wilbur Marshall Urban (1939, p. 160-162).

---

<sup>21</sup> *Romanistisches Jahrbuch* (Berlim), 7, 1955-1956, §§ 3.5.1 e 3.5.2.

<sup>22</sup> *An Investigation of the Laws of Thought on which are Founded the Mathematical Theories of Logic and Probabilities*, New York, Dover, 1854, cap. III, § 4 e seguintes.

A definição de universo de discurso está associada especificamente a sistema de significações, conforme exemplos enumerados pelo autor: afirmações sobre a viagem de Ulisses ou de Cristóvão Colombo têm sentidos totalmente diferentes, apenas podendo ser comprovadas no interior de cada universo de discurso. Assim acontece com a ficção literária: suposições fundamentadas na *Ilíada* não podem ter comprovação na realidade histórica ou empírica, senão na realidade que a própria obra constitui. Coseriu (2007, p. 228) concebe os universos de discurso como “universos de conhecimento” correspondentes aos modos fundamentais do conhecer humano, não se tratando de “mera expressão linguística”, e sim de “universos em que a linguagem se apresenta cada vez como manifestação de um modo autônomo do conhecer”, o que ele relaciona com “concepções de mundo”.

De acordo com a concepção de Coseriu, o humor – tema de nosso artigo – “baseia-se amiúde na confusão intencional de universos de discurso, no mesmo enunciado” (1979, p. 234), citando como exemplos as seguintes construções: “**no bosque dois jovens matemáticos extraíam as raízes quadradas das árvores**” e “**pela janela vejo um homem que está descendendo do macaco**”, dos quais, em cada caso, depreendem-se dois universos de discursos distintos.

No primeiro exemplo, é possível identificar um universo de discurso que compreende o mundo natural, universo empírico, sistema de significações que garante a validade da associação entre os termos “bosque”, “árvore” e “raízes”. Um outro universo sobreposto àquele compreenderia os elementos que justificariam a relação entre os termos “jovens matemáticos” e “extrair raiz quadrada”, pertencentes ao universo das ciências da matemática. A construção do humor consistiria em sobrepor os dois universos distintos, resultando em imagem surpreendente, absurda, quebrando a expectativa do interlocutor, visto que, diante dos signos linguísticos atualizados, ele poderia esperar que o discurso tratasse de extrair raízes de árvores num bosque ou da operação matemática de extração de raízes quadradas, não algo que contrariasse o senso comum. Vale ressaltar, porém, que, num segundo momento, considerando o que conhecemos especialmente sobre o princípio da confiança, o leitor provavelmente já teria percebido a manifestação da intenção humorística, atribuindo ao discurso valor diferente do sentido usual, essencialmente informa-

tivo, saber sem o qual dificilmente poderia alcançar o efeito cômico certamente pretendido pelo autor, diante das circunstâncias apresentadas.

Quanto ao segundo exemplo, coexistem dois sistemas de significações: em um cria-se situação corriqueira em que alguém pratica o ato – “vejo um homem” – a partir de um determinado ponto – “pela janela”. A atitude do homem observado poderia ser comum, típica do mundo real, objetivo, se estivéssemos falando em “observando”, “alimentando” ou algo semelhante. De forma inusitada, entretanto, insere-se no enunciado o processo “descendendo”, ação que não assume valor durativo, como representa o emprego de verbos no gerúndio. Um ser não está ou esteve ou estará descendendo de outro. Descender corresponde a processo pontual, não sendo possível empregá-lo como no enunciado.

Assim, no enunciado em questão, o segundo universo de discurso envolve a asserção de caráter científico, parte inerente da teoria da evolução, que trata da descendência do homem em relação ao macaco, com uma ação comum de observação, como se houvesse referência a um fato corriqueiro, comumente observável.

Entendemos que a “confusão intencional de universos de discurso” no mesmo enunciado ou discurso deverá explicar, pelo menos em parte, a construção do humor nas comédias de Verissimo e, ainda que não comprovemos propriamente tal hipótese com a análise de somente um texto, procuraremos apontar neste artigo alguns indícios de que a proposta tem validade científica.

### ***1. Uma abordagem coseriana do texto humorístico***

O texto de humor é marcado frequentemente pela oposição, pela ocorrência do inusitado, como deveremos verificar na construção da comédia de Verissimo, transcrita de *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas* (1999). O livro despertou nossa atenção em função principalmente do efeito positivo causado nos alunos durante experiências em aulas ministradas no ensino básico e por seu propósito de representar uma “edição especial para escolas”, conforme os editores, “destinado ao público estudantil das escolas e universidades”.

Analisaremos um dos textos do livro, em específico *Lar desfeito* (VERISSIMO, 1999, p. 34-37), com o objetivo de submetê-lo à hipótese coseriana de que o humor está fundamentado na confusão intencional de universos de discurso, avaliando a possibilidade de que a proposta possa ser aplicada não só a enunciados ou piadas, mas a textos longos, como os que integram *Comédias da Vida Privada*. No texto abaixo, estarão em itálico as palavras, expressões, orações e frases que sinalizam mais explicitamente as oposições.

### **Texto:**

#### **LAR DESFEITO (p. 34-37)**

José e Maria estavam casados há 20 anos e eram muito felizes um com o outro. *Tão felizes que um dia, na mesa, a filha mais velha reclamou:*

– *Vocês nunca brigaram?*

José e Maria se entreolharam. José respondeu:

– Não, minha filha. Sua mãe e eu *não brigamos*.

– *Nunca brigaram?*- quis saber Vitor, o filho do meio.

– Claro que *já brigamos*. Mas sempre fizemos as pazes.

– Na verdade, *brigas*, mesmo, nunca tivemos. *Desentendimentos*, como todo mundo. Mas sempre nos demos muito bem...

– *Coisa mais chata* – disse Venancinho, o menor.

*Vera*, a filha mais velha, tinha uma amiga, Nora, que a deixava fascinada com suas histórias de casa. Os pais de Nora viviam brigando. Era um *drama*. Nora contava tudo para Vera. Às vezes chorava. Vera consolava a amiga. *Mas no fundo tinha uma certa inveja*. Nora era infeliz. *Devia ser bacana ser infeliz assim*. O sonho de Vera era ter um problema em casa para poder ser *revoltada como Nora*. Ter olheiras como Nora.

*Vitor*, o filho do meio, frequentava muito a casa de Sérgio, seu melhor amigo. Os pais de Sérgio estavam separados. O pai de Sérgio tinha um certo dia para sair com ele. Domingo. Iam ao parque de diversões, ao cinema, ao futebol. O pai de Sérgio namorava uma moça do teatro. E a mãe de Sérgio recebia visitas de um senhor muito camarada que sempre trazia presentes para Sérgio. *O sonho de Vitor era ser irmão de Sérgio*.

*Venancinho, o filho menor, também tinha amigos com problemas em casa. A mãe de Haroldo, por exemplo, tinha se divorciado do pai do Haroldo e casado com um cara divorciado. O padrasto de Haroldo tinha uma filha de 11 anos que podia tocar o Danúbio Azul espremendo uma mão na axila, o que deixava a mãe do Haroldo louca. A mãe do Haroldo gritava muito com o marido.*

**Bacana**

– *Eu não aguento mais esta situação* – disse Vera, na mesa, dramática.

– *Que situação, minha filha?*

– *Essa felicidade de vocês!*

– *Vocês pelo menos deviam ter o cuidado de não fazer isso na nossa frente* – disse Vitor.

– *Mas nós não fazemos nada!*

– *Exatamente.*

**Venancinho batia com o talher na mesa e reivindicava:**

– *Briga. Briga. Briga.*

*José e Maria concordavam que aquilo não podia continuar. Precisavam pensar nas crianças. Antes de mais nada, nas crianças. Manteriam uma fachada de desacordo, ódio e desconfiança na frente deles, para esconder a harmonia. Não seria fácil. Inventariam coisas. Trocariam acusações fictícias e insultos.*

**Tudo para não traumatizar os filhos.**

– *Víbora não!* – gritou Maria, começando a erguer-se do seu lugar na mesa com a faca serrilhada na mão.

*José também ergueu-se e empunhou a cadeira.*

– *Víbora, sim! Vem que eu te arrebento.*

*Maria avançou. Vera agarrou-se ao seu braço.*

– *Mamãe. Não!*

*Vitor segurou o pai. Venancinho, que estava de boca aberta e de olhos arregalados desde o começo da discussão – A pior até então – achou melhor pular da cadeira e procurar um canto neutro na sala de jantar.*

*Depois daquela cena, nada mais havia a fazer. O casal teria que se separar. Os advogados cuidariam de tudo. Eles não podiam mais nem se enxergar.*

***Agora era Nora que consolava Vera. Os pais eram assim mesmo. Só tinham experiência. A família era uma instituição podre. Sozinha, na frente do espelho, Vera imitava a boca de desdém de Nora.***

– Podre. Tudo podre.

E esfregava os olhos, para que ficassem vermelhos. Ainda não tinha olheiras, mas elas viriam com o tempo. *Ela seria amarga e agressiva. A pálida filha de um lar desfeito. Um pouco de pó de arroz talvez ajudasse.*

*Vitor e Venancinho saíam aos domingos com o pai. Uma vez foram ao Maracanã junto com Sérgio, o pai do Sérgio e a namorada do pai do Sérgio, a moça do teatro. O pai de Sérgio perguntou se José não gostaria de conhecer uma amiga da sua namorada. Assim poderiam fazer mais programas juntos. José disse que achava que não. Precisava de tempo para se acostumar com sua nova situação. Sabe como é.*

Maria não tinha namorado. Mas no mínimo duas vezes por semana desaparecia de casa, depois voltava menos nervosa. *Os filhos tinham certeza de que ela ia se encontrar com um homem.*

– Eles desconfiam de alguma coisa? – perguntou José

– Acho que não – respondeu Maria

*Estavam os dois no motel onde se encontravam, no mínimo duas vezes por semana, escondidos.*

– Será que fizemos certo?

– Acho que sim. As crianças agora não se sentem mais deslocadas no meio dos amigos. Fizemos o que tinha que ser feito.

– Será que algum dia vamos poder viver juntos outra vez?

– *Quando as crianças saírem de casa. Aí então estaremos livres das convenções sociais. Não precisaremos mais manter as aparências. Me beija.*

O leitor, com base nas operações cognitivas que antecedem a leitura propriamente dita, já partirá do pressuposto de que estará diante de um texto humorístico: se está diante do livro, o título corresponde a indício suficiente da proposta de humor, assim como o conhecimento do autor, exímio humorista, ainda que tais conhecimentos não sejam indispensáveis para a interpretação do texto.

Com a leitura do título e da apresentação da narrativa (linhas 1 a 10), há um estranhamento: o título *Lar desfeito*, segundo o senso comum, sugere a existência de problemas de família, fim de casa-

mento ou algo semelhante. Lendo tal trecho, o leitor é levado a refletir sobre oposições intrigantes, as quais o orientam para a percepção de dois universos de discurso sobrepostos: um que abrange o sistema de significações pertinentes à representação do mundo real, no qual se espera que o ideal de família feliz corresponda à harmonia entre os seus membros; e outro em que se entende o ideal de família como aquele em que há desarmonia, agressões, dificuldades nos relacionamentos, dentre outros problemas normalmente indesejáveis. Certamente são mundos bem diferentes, cada um deles com a sua lógica específica.

Integram o universo de discurso do mundo concreto, real, o casal e suas concepções, respaldando as atitudes de respeito, amor e preocupação com os filhos, sistema de significações associado à busca no mundo real pela felicidade, dentro de padrões de perspectivas tradicionais. Ao universo de discurso do mundo alternativo pertencem os filhos, que demonstram concepções fundamentadas num sistema em que as regras são outras, bem diferentes da expectativa mais comum no mundo considerado sério.

É preciso enfatizar, conforme afirma Coseriu, que não se está questionando o fato de que, em verdade, há apenas um mundo: “Não se trata de outros ‘universos’, de outros ‘mundos de coisas’, mas de outros ‘universos de discurso’, de outros *sistemas de significações*” (1979, p. 234). Ele analisa que a própria pretensão de conceber a realidade da mitologia sob a ótica do mundo empírico e histórico é um argumento a favor da existência de “universos de discurso”. Segundo Coseriu (1979, p. 235), “os enunciados pertencentes a universos de discurso não empíricos não carecem de sentido e não necessitam de ‘tradução’ alguma”, como propunham os lógicos positivistas. O valor de verdade de uma afirmação está circunscrito ao universo de discurso de que é parte.

Assim, o que de início pode parecer absurdo – a insatisfação dos filhos com a felicidade dos pais – ganha sentido quando situamos o texto num universo de discurso específico, caracterizado muitas vezes por aspectos que subvertem a lógica do mundo empírico.

O fato de Vera, a filha mais velha, Vítor, o filho do meio, e Venancinho, o filho menor, invejarem amigos que têm problemas em casa é perfeitamente justificável quando se pensa o mundo a partir de

determinado ângulo: Vera inveja a amiga que tem olheiras, que vive um grande drama e está sempre revoltada; Vítor e Venancinho sonhavam com as vidas de Sérgio e Haroldo, cujos pais se separaram e precisavam dividir formalmente o tempo de atenção aos filhos, tendo vidas muito mais emocionantes que as deles, com a felicidade constante.

A situação na família chega a um nível em que, para o bem da família e para que os filhos não se sentissem deslocados ou constrangidos, traumatizados, os pais forjaram discussões, brigas, de modo que acabaram se separando. A partir desse momento, Vera era consolada por Nora, a amiga antes invejada: “ainda não tinha olheiras, mas elas viriam com o tempo”, em breve seria “a pálida filha de um lar desfeito”. Os meninos saíam com o pai aos domingos, assim como os amigos Sérgio e Haroldo.

O texto deixa entender que o pai e a mãe já estavam conhecendo outras pessoas, até que o narrador nos leva à cena dos dois se encontrando às escondidas num motel, como se fossem amantes. Iriam se encontrar longe dos filhos até que eles crescessem e saíssem de casa, acabando com a necessidade de manterem as aparências. Entendemos que a referência à separação como manutenção das aparências é mais um traço de que o texto é regido por leis bem específicas, comuns a um universo de discurso diferente do mundo real e perfeitamente aceitável como tal.

No que se refere especificamente à construção do humor, podemos considerar que ele se dá principalmente pela sobreposição e oposição de universos de discurso, já que, como se viu, no mesmo texto, são atualizados signos que encaminham o leitor para o mundo empírico e histórico, em que normalmente se busca a relação harmônica, e para outro mundo em que alguém partilha de relação familiar feliz e anseia pelo sofrimento.

De certa forma, é o que ocorre quando se reúnem as propostas de “extrair raízes quadradas” e “extrair raízes de árvores no bosque” ou “pela janela ver um homem fazendo algo” e “homem descender do macaco”, em que, como vimos, com o sentido de atingir o humor, criam-se situações nas quais universos de discurso diferentes integram o mesmo enunciado. As três realidades em questão apenas se explicam em função de estarem inseridas num sistema de significa-

ções próprio, o qual permite que se forje determinada realidade inaceitável ou pelo menos questionável no mundo empírico, válida, entretanto, para o universo de discurso em que se insere o texto humorístico.

## **2. Considerações finais**

Ainda que não tenhamos a pretensão de comprovar de maneira mais precisa a confusão intencional de universos de discurso como estratégia de construção de textos de humor, julgamos bastante pertinente a hipótese levantada, inclusive em se tratando de textos longos, como a comédia analisada neste trabalho.

A reflexão sobre como se dá a construção de textos humorísticos, com base nos estudos de Coseriu, levou-nos mais especificamente à hipótese de que o humorismo esteja fundamentado na “confusão intencional de universos de discurso”. Como parte da fundamentação teórica de tal hipótese, pesquisamos os princípios gerais do pensamento, de acordo com Coseriu, competência linguística geral associada por ele a um saber que, de maneira geral, “nos permite aceitar algo como coerente ou recusá-lo como incoerente” (1992, p. 113). Coseriu menciona o princípio da confiança, segundo o qual busca-se a coerência, de modo que, quando ela não é explícita num primeiro momento, o ouvinte/leitor ainda a persegue, acreditando num sentido para o que se disse ou se escreveu.

Num texto de humor, o princípio da confiança é muito significativo, já que muitas vezes uma primeira leitura de um texto humorístico não faz sentido, exigindo que o ouvinte/leitor faça a releitura sob um outro prisma, por vezes atribuindo outro sentido a elementos pertencentes não só ao plano linguístico propriamente dito como ao não linguístico. Tais elementos têm bastante relevância na construção do sentido para Coseriu, que os reúne sob a designação de determinação e entornos, dos quais destacamos o estudo dos universos de discurso, cuja confusão intencional ele considera frequente fundamento para o humorismo.

Os universos de discurso correspondem a sistemas de significações, a certas concepções de mundo. Uma verdade apenas tem valor dentro do universo em que se enquadra. O fato de Ulisses ser ma-

rido de Penélope só é verdadeiro na Odisseia, não na história grega, conforme exemplifica Coseriu (1979, p. 235). Com base em tal raciocínio e nos enunciados citados por Coseriu para ilustrar a confusão intencional de universos de discurso como condição para o humor, procuramos desenvolver a análise do texto *Lar desfeito*, de Veríssimo (1999, p. 34-37), com o objetivo de comprovar a hipótese inicial.

De fato, o texto remete-nos a dois universos de discurso. De um lado, o universo de discurso que nos aproxima do mundo real, em que se busca a harmonia, a felicidade na família; de outro, o universo de discurso que nos apresenta como ideal a família em desarmonia, em conflito, o que leva a um desfecho surpreendente: o pai e a mãe, depois de forjarem a separação, encontram-se, às escondidas, num motel, para manter a aparência de que estão em conflito, separados e preocupados em não ficarem juntos para não constranger ou traumatizar os filhos.

A forma como se atingiu o humor no texto e a relação com a tese coseriana sobre o humorismo nos permitem concluir que a sobreposição e a oposição de universos de discurso podem representar importante estratégia discursiva de construção de textos humorísticos, o que certamente se deverá confirmar na análise de outros textos, tarefa para outra ocasião.

Cabe ressaltar que, sob o ponto de vista acadêmico, esperamos que esta breve análise seja relevante, dentre outros aspectos, em função do número reduzido de pesquisas voltadas para a construção linguística do humor nas universidades, em especial em textos longos, e da importância de trabalhos que tenham como base teórica a linguística coseriana, ainda pouco divulgada. Quanto à relevância para o ensino, principalmente o ensino de língua materna, destacamos que a proposta de compreender o funcionamento discursivo de textos humorísticos com base teórica consistente poderá estimular o trabalho sistemático e bem fundamentado com o texto, contribuindo para o desenvolvimento da competência linguística do aluno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, José G. Herculano de. *Teoria da linguagem*. Tomo I. Coimbra: Almedina, 1967.

COSERIU, Eugenio. *Teoria da linguagem e linguística geral: cinco estudos*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: EDUSP, 1979.

\_\_\_\_\_. *Competencia lingüística: elementos de la teoria del hablar*. Madrid: Gredos, 1992.

\_\_\_\_\_. *Lingüística del texto: introducción a la hermenéutica del sentido*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2007.

\_\_\_\_\_. *Seleção de crônicas do livro Comédias da Vida Privada – Edição especial para escolas*. Porto Alegre: LPM, 1999.

URBAN, Wilbur Marshall. *Language and Reality*. Londres: Allen & Unwin, 1939.

## CLARICE E LIA LUFT: EQUIVALÊNCIAS E DISSONÂNCIAS

*Maria Luiza de Castro da Silva*<sup>23</sup>

Em *O que é um autor?* Foucault aponta para autores que seriam *fundadores de discursividade* (FOUCAULT, 1992, p. 58). Estes teriam a peculiaridade de não serem apenas autores de suas obras, de seus livros. Neles, a função de autor, excedendo a própria obra, fundaria um espaço de discursividade que transbordaria em outros, possíveis a partir dele.

O pressuposto foucaultiano aplica-se a Clarice Lispector que, na função de autor, funda uma discursividade capaz de funcionar como um eixo de continuidade (por repetição ou por ruptura) em outras obras advindas posteriormente. É a partir de Clarice que surge a possibilidade de se falar em fundação de uma literatura sistêmica feminina, no Brasil.

Como fundadora de discursividade, Clarice garante a existência, na história literária brasileira, de uma escritura feminina, fruto da história da própria mulher. A partir de Clarice, abre-se uma importante brecha no discurso homogêneo e totalitário da ordem patriarcal para resgatar a voz da diferença, ou seja, a capacidade de ser escutada não só para além do mimetismo do padrão masculino como (e principalmente) para além das relações baseadas na noção reducionista de sistema de gênero.

Atesta-se, logicamente, a produção de outras mulheres na literatura brasileira, em períodos anteriores ou concomitantes à de Clari-

---

<sup>23</sup> Professora do Centro Universitário Plínio.

ce, mas estas produções não chegam a conquistar o reconhecimento que lhes respaldaria uma escritura feminina. Estas ainda eram consideradas como subcultura literária, ou por serem vistas como produções menores e, portanto, dignas da mulher, ou porque tornavam-se invisíveis no sistema literário brasileiro. Mesmo casos como o de Rachel de Queirós não chegam a fundar este tipo de escritura.

É certo que a escritura feminina não é uma escritura restrita ao fato de ser produzida por mulheres, mas é aquela que consegue se instalar como voz dissonante daquele que se afigura como seu precursor (e este é sempre a voz do homem), oferecendo-lhe resistência, buscando operar uma linguagem própria.

Essa linguagem própria se constitui no discurso da alteridade (feminina) que, bordejando os extratos culturais já sedimentados pelo homem, busca deslocar posições e encontrar fendas na hegemonia do discurso falologicêntrico por onde se possa tentar dizer o que sempre foi proibido e dar representatividade ao recalcado, ao não dito. É uma escritura que trabalha, portanto, com a margem, com o fragmento, com o esgarçamento de limites, comprometida com a falta, com a solidão e com impossibilidades de certezas.

Pensando em Clarice como fundadora de discursividade, ou, segundo Bloom, como um poeta forte (BLOOM, 1991, p. 33), é interessante perceber pontos que ecoam da obra clariciana em produções femininas posteriores. Estes pontos estabelecem um eixo de continuidade da discursividade instaurada por essa autora. Para tanto, consideramos a possibilidade de leitura de *Reunião de família*, de Lia Luft, em comparação com *Água viva*, de Clarice Lispector.

Diferentes organizações textuais marcam as obras das duas escritoras: enquanto *Reunião de família* se configura com uma sintaxe linear e pressupõe uma leitura consequente, *Água viva* é um texto que, embora prene de sentidos, solicita do leitor a articulação do mesmo. Se as armadilhas que o texto de Lia Luft apronta para o leitor estão nos jogos de linguagem, nas desarticulações de um saber legitimado, nos labirintos das realidades discursivas, o texto de Clarice vai se constituir em um corpo polimorfo e anárquico, capaz de expressar seu desejo de libertação daquilo que foi recalcado pela razão. Seu texto propõe uma leitura de partes, de instantes, de frag-

mentos que podem ou não se relacionar uns com os outros. É a leitura do choque e do estranhamento constante.

Escrevendo como mulheres, Clarice e Lia trabalham o discurso de forma a constituir um lugar de inscrição para a mulher. Este lugar é o da constituição do sujeito pela linguagem, é a sua inserção no campo do simbólico. A questão é trabalhar com a linguagem como se estivesse cumprindo um ritual de passagem: a palavra vai propiciar a assunção de uma escrita em que a mulher tem autonomia para especular sobre si e sobre o mundo, a partir dos seus referenciais, das suas condições de produção enquanto mulher-escritora.

Nosso interesse é o de rastrear alguns desses pontos para que possamos perceber como o texto de Clarice emerge do texto de Lia Luft, estabelecendo uma relação dialógica que, segundo Harold Bloom (1991), se configuraria na noção de influência como desvio.

### ***1. Gritos e sussurros: a violência gestual e o gesto consentido***

Estar no feminino é, não só acatar a contribuição da cultura masculina para obrigá-la a falar de suas contradições, de sua ambiguidade, como forçá-la a dar representação ao que, sendo diferente, é também complementar. O discurso feminino é o lugar de contestação da autoridade (que é uma noção masculina). E ele, para resistir e subverter, necessita falar por desvio, instalando uma nova percepção de mundo que é vivenciado a partir de uma ideologia do corpo.

A mulher, através dessa escrita do corpo, rasga, desafiando com seu grito, os espaços sagrados do masculino e instala intensidades (até então inaudíveis) das suas nervuras, de seu sexo. Ao mesmo tempo, sussurra cuidadosa e sedutoramente, como que a pedir licença para expressar o seu desejo de ser desejada. Como o desejo implica a falta (o que se deseja é o que não se tem), a linguagem feminina busca emitir a palavra que marque a ausência, a falta.

A metáfora do grito é recorrente na escritura feminina. Ela passa a ser a estratégia usada para subverter a língua padrão, forçando-a a um uso intensivo por onde a mesma se refaça em matéria viva, como uma segunda língua em que o sujeito se inscreve para ex-

pressar um sentido que seja extensivo à linguagem do corpo e aos seus arrebatamentos.

Em Clarice, o grito é a maneira de se libertar da prisão textual a que foi confinada a mulher. Subvertendo procedimentos com que o discurso oficial circunscreveu a mulher, a autora aposta na força do grito como forma de abrir caminhos para novas formas do Sentido. A metáfora do grito passa a ser uma maneira de especular sobre novas formas de expressão, a partir dos abalos sísmicos provocados na língua, considerada como sistema coercitivo. Assim sendo, funciona como uma forma de denúncia contra a opressão imposta pela ordem lógico-racional: "Sou um objeto. (...) Mas não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah, como dói e como grita pedindo socorro. (...) O que me salva é o grito." (LISPECTOR, 1973, p. 104)

Enquanto no texto de Clarice, o grito é um exercício depurador da palavra na busca de uma nova discursividade, em Lia Luft, trabalhar o grito pela linguagem é realizar uma espécie de catarse, é a busca de um canal por onde se liberam as emoções reprimidas:

Então, solta um grande grito.

Não pronuncia palavra alguma, apenas deixa fugir do peito a dor repressada.

Ou foi "mãe" que ele gritou? . (LUFT, 1993, p.87)

Mais do que um instrumento de linguagem, o grito é também um espelho: mecanismo de especulação do eu e do outro e, por consequência, das questões indecifráveis:

– Mas o que foi que ele gritou?– insisto, com a língua pesada. (...)

– Ele chamou Deus. Ouvi muito bem, ele gritou: "Deus". (LUFT, 1993, p. 96)

É onde se refletem, se refratam, se contraem ou se entrechoam as situações inelutáveis com que se defrontam os seres humanos. De Clarice até Lia, estende-se a trama dos sussurros, dos silêncios e das dissimulações.

Clarice sussurra, a propor o exercício de escuta de alguma coisa que não pôde ser dita, que não há como dizer e cuja apreensão

só se realiza sensorialmente: "Ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa." (LISPECTOR, 1973, p. 33)

Em *Reunião de família*, Alice é narradora/ouvinte do que relata. As lembranças são sussurros que vão desnudando cada personagem e permitindo a travessia da fala por territórios até então intocáveis:

Depois, silêncio.

Tive mesmo um amante? Rolei com ele em leitos escusos, em lençóis alheios? Faz diferença saber? (LUFT, 1993, p. 119)

É o gesto do pedido de consentimento para que suas falas circulem a expressar a angústia da fruição de decifração do enigma de ser mulher.

## **2. O jogo de espelhos**

A metáfora do espelho é um outro recurso de que lançam mão as duas escritoras na feitura de seus textos.

Clarice e Lia Luft recorrem ao espelho como estratégia de jogo de linguagem. É exatamente por reconhecerem a falta, o vazio, o corte e desejarem dar-lhes alguma forma de representatividade que recorrem à metáfora do espelho.

Diz Clarice:

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. (...) Do deserto também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho. (LISPECTOR, 1973, p. 93)

As divagações da autora, no trecho acima, refletem a absoluta necessidade de um processo de esvaziamento para que se alcance a iluminação, a translucidez e mais do que isso, – a vibração do silêncio. Um silêncio pleno de significação; ele, silêncio, significante capaz de instaurar novas possibilidades de sentido. Falar sobre o espelho é uma maneira de falar da proposta estética da autora: levar a Língua – espelho de um sistema – para o deserto. Esvaziá-la de seus condicionamentos, de suas estereotípias, e ela, então, voltaria translúcida, iluminada, pronta para transfigurar a realidade com a palavra

e para recuperar a fertilidade de seus silêncios. O objetivo é a captura da palavra que lhe permita fundar uma escrita original.

A preocupação com a linguagem verbal como meio de expressão e o reconhecimento da linguagem como símbolo das aparências, vão estar atualizadas no texto de Clarice como busca de representação da angústia da impossibilidade de dizer e de alcançar a plenitude do Sentido. A palavra, como o espelho, é impotente para alcançar o saber que está no fundo. "É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência." (LISPECTOR, 1973, p. 95)

*Reunião de família* apresenta uma família esfacelada, desestruturada, composta de indivíduos fadados à desagregação, à impossibilidade do encontro, à situação intransitiva, sem partidas e sem chegadas. O texto se monta, então, a partir de um jogo de reflexos em cadeia, onde os personagens como sombras, elaboram a dupla atitude de olhar para si mesmos e para os outros, na tentativa ilusória de alguma definição. Mas o que projetam ratifica a falta, a incomunicabilidade, a ruína, o borrão: "Apenas a família do espelho, em sua existência de sombras, não liga para essas coisas." (LUFT, 1993, p. 56)

A metáfora do espelho vai funcionar, na escritura de Lia Luft, como canal que permite a projeção das tragédias individuais. O romance apresenta um trabalho de linguagem que consiste em dispor os personagens-imagens em montagens especulares, onde cada um se auto-reflete e reflete o outro:

O jogo: (...) uma menina sem mãe; que inventava o jogo do espelho para ser menos infeliz.

A gente sentava na frente da outra menina e encarava: tão intensamente, com tamanho fervor e tanta vontade de a ver mudar, que a imagem aos poucos perdia seus contornos; ficava um borrão. (LUFT, 1993, p. 10)

É no jogo da linguagem que o outro jogo se monta: personagens ambíguos, indefinidos, fragmentos especulares de vida tentam de alguma forma, uma organização que possa espelhar uma imagem ideal de família. Esta imagem, pelo tanto de imaginário que contém, não aparece refletindo a inteireza desejada. Como seres fragmentados e indefiníveis, a projeção que lhes cabe é a do borrão, a da não inteireza. Contrapostas, as imagens especulares não devolvem o en-

caixe, a justaposição; antes se destinam a projetar a incongruência, o conflito. Cada pedaço de espelho, refletindo a imagem do outro, busca a própria imagem: o resultado é o desencontro, o desespero, o oco, as fendas, as faltas.

A travessia do espelho é questão que se impõe para Alice, que, sendo a narradora-personagem do livro, é também, elemento de remissão à outra Alice (personagem de Lewis Carrol que busca o conhecimento quando atravessa espelhos). Alice – mulher que se inscreve no simbólico da linguagem, personificação de um discurso de alteridade, é signo de uma escritura que se propõe a atravessar a neutralidade do espelho da linguagem para alcançar o indizível, o que se esconde por detrás de um discurso logocêntrico. Essa travessia supõe um desvelamento da diferença reprimida pela ordem lógico-racional.

É através do jogo especular que a linguagem vai, na escritura de Lia Luft, trabalhar com o descentramento, a fluidez de certezas, a provisoriidade. Exatamente neste ponto reside a aproximação entre o texto de Clarice e o de Lia Luft: subverter a linguagem para forçá-la a instituir no espaço da escritura, um outro lugar para a mulher, de onde ela possa lançar o seu grito, as suas faltas, os seus vazios.

### **3. *A metáfora das ruínas, dos restos:***

Uma das características da escrita feminina é a assunção de sua forma como alegoria da própria ruína. A ruína estaria no número de potencialidades não construídas no passado e, alegoricamente, apresenta a possibilidade de registrar o "outro" da história.

Há sempre alguma coisa de ruína na alegoria, já que ela se joga no fragmento e precisa de imagens para constituí-la. Como metáfora continuada, traz sempre algum outro conteúdo implícito. Implica a progressão de uma sequência de momentos, construindo no pensamento o que a ruína constitui para a história. Tem um sentido de carência, de ausência, de perda da palavra.

A prática discursiva feminina constrói uma escritura que, estando inscrita no espaço da demolição, se incumbe de recolher as sobras para, com elas, preencher ou afirmar o que falta.

Essas são as propostas dos textos de Clarice e Lia Luft. Nas duas escrituras, se verifica o mesmo processo: o que não pôde ser dito, o que não havia significante para dizer, os restos da memória trazem. São nestes restos da memória que reside a possibilidade de se falar ainda. Registrá-los é uma maneira de traçar a historiografia do inconsciente; uma forma de falar do "outro" da história.

O texto clariciano aponta para o traçado desse discurso de alteridade como o discurso de ninguém, ou seja, sem legitimação, sem pacto de certezas e, por isso mesmo, perigoso pelo seu caráter de instabilidade: "Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar." (LISPECTOR, 1973).

O traçado desse discurso de alteridade ecoa pelo texto de Lia Luft também a apontar para sua provisoriade, para sua indefinição. "Talvez tudo seja assim: pleno das pulsações de uma vida que não se vê.(...) Como olhos que nos miram tranquilamente, anos a fio; e de repente sabemos: aí, aí está o perigo." (LUFT, 1993, p. 22)

Como em Clarice, o texto de Lia denuncia a existência de um mundo que se ampara no sensorial para ser reconhecido: o mundo das pulsações no útero da terra.

As lembranças, as emoções, as sensações despertadas pelas relações cotidianas entre o eu e o mundo formam a matéria que sucumbe ao linear da história. São fragmentos que habitam as lacunas da história, suas zonas de esquecimento. Mas são, em potencial, possibilidades transgressoras de desterritorialização da ordem falológico-cêntrica.

No trecho abaixo, fica evidente a maneira que a escritura de Clarice se propõe a trabalhar os fragmentos de lembranças: "Atrás do pensamento – mais atrás ainda– está o teto que eu olhava enquanto infante. De repente chorava. (...) O instante é o vasto ovo de vísceras mornas." (LISPECTOR, 1973, p. 48)

O que a escritura registra são lampejos das emoções que habitam o *Atrás do pensamento* – espaço de gestação do gesto imprevisível e que, por um instante, revela o que o raciocínio não consegue apreender. É a voz da mulher traçando a sua historiografia do inconsciente, buscando bordar o tecido da alteridade, através da capta-

ção sensorial do momento vivido. É estar no instante/ovo, em estado fetal, indeterminado, provisório, mas prenhe de sentidos.

Já Lia Luft, trabalhando com uma sintaxe linear, investe no uso do sensível para desconstruir a enunciação. Ao contrário de Clarice, a operacionalização com ruínas se dá ao nível da efabulação. A estória narrada é, por si, estória fendida, arruinada: "Estamos decadentes; estamos podres. Novamente tenho vontade de chorar." (LUFT, 1993, p. 56)

As imagens que invadem a escritura destinam-se à desestruturação geral da situação que a superfície textual encena. Seus personagens são seres decadentes espelhados por uma moldura familiar corroída e os discursos que produzem são fantasmagorias de certezas: "Apenas a família do espelho, em sua existência de sombras, não liga para essas coisas." (LUFT, 1993, p. 56).

Quando Alice relata sobre essa família que reflete no espelho sua existência de sombras, seu relato refere-se a um desdobramento fantasmagórico que se opera como efeito de superfície, capaz de comunicar o que emerge da profundidade.

#### ***4. A travessia da linguagem para a produção do sentido***

Caminhar pela fronteira: esta é uma atitude que vai marcar o processo escritural tanto de Clarice quanto de Lia, não só por ser um procedimento estético da contemporaneidade, como, nesse caminhar, está a possibilidade de ficcionalização da voz da mulher: uma voz indefinida, marcada pelo paradoxo, a deslizar pelo espelho social, tentando a travessia que lhe permita trazer para a superfície o que lhe foi impedido de falar: os seus silêncios, as interdições, os excessos, as faltas – todos os restos que, em nome da estabilidade, a razão falocêntrica empurrou para a profundidade. Rompendo com o bom senso e o senso comum, instalando o não senso como presença, a voz da mulher vai, paradoxalmente, deslizar pela superfície, buscando o sentido em todas essas dimensões, ao mesmo tempo. Ela busca um sentido múltiplo e provisório, mas que ainda assim inscreva sua singularidade.

É através do espaço da escritura, do confronto texto/autor/leitor que Clarice e Lia configuram não só toda essa consciência crítica a que nos referimos acima como acabam por representar a emergência de um mundo em ruínas que inaugura o novo sentido da humanidade.

Tais escrituras caminham pela intersecção de planos narrativos que se apresentam no nível da superfície textual ou emboscados, como palimpsestos. Interessa a estas escrituras o deslocamento do visível para o secreto e vice-versa, até que tudo ocupe a superfície do texto. Aí, então, sem privilégios para secretos ou visíveis, as escrituras passam a articular heterogeneidades, dissonâncias que emergem à superfície e que se misturam e se embatem, a formar novos tipos de relações:

Os textos de Clarice ou de Lia não buscam o sentido dentro ou fora, nem no que é manifesto nem no que vem da profundidade. A busca se processa nas duas dimensões, ao mesmo tempo. Elas se colocam à procura do instante de revelação que surge como efeito do estreitamento dessas duas séries (a que diz respeito ao nível manifesto e a que trata das profundidades).

O que se percebe é que há, nas duas escrituras, uma angustiante tentativa de recuperar, pela memória, fragmentos de singularidades perdidas. E aqui se entende por singularidade não um conceito estático e essencial, mas a condensação de forças que, em determinado instante, estão configurando uma experiência individual e que, sendo representada na ficção, tem, por isso mesmo, o seu caráter de verdade instaurado pelo discurso ficcional.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañol Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LUFT, Lia. *Reunião de família*. São Paulo: Siciliano, 1993.

**LER/OUVIR/CONTAR HISTÓRIAS  
A EXPERIÊNCIA NARRATIVA  
NUM MAR DE IDEIAS DE SALMAN RUSHDIE**

Muna Omran<sup>24</sup>

*Kan ma ken fi kadin al zaman*<sup>25</sup>. Assim começam as narrativas da literatura árabe, assim somos conduzidos ao mundo das mil e uma noites, assim Salman Rushdie inicia *Haroun e o Mar de Histórias*<sup>26</sup> (*Haroun and The Sea of Stories*), um livro para crianças, publicado após *Os Versos Satânicos*, em 1990. De acordo com depoimento dado pelo próprio autor na Bienal do Livro de 2003, no Rio de Janeiro, o livro foi escrito a pedido de seu filho Zafar e como também pretendia escrever um livro que pertencesse ao mundo infantil e ao adulto simultaneamente (RUSDHIE, 2002), publica *Haroun e o Mar de Histórias*, reunindo os elementos do mundo maravilhoso das histórias da tradição oral da Índia. Para escrever o romance, o autor usou a linguagem tradicional da fábula, seres inanimados falantes, situações de profundo aprendizado, procurou na narrativa, porém, evitar a repetição da moral final encontrada, por exemplo, nas fábulas de Esopo.

Nascia *Haroun e o Mar de Histórias*, um livro para crianças, um mundo de magia, uma leitura da infância, leitura esta que forma

---

<sup>24</sup> Doutora em Literatura Comparada pela UNICAMP. Integrante do grupo de pesquisa Leitura-Ensino-Fuição/UFF e Temáticas, narrativas e representações árabes, asiáticas, africanas, sul-americanas e de comunidades diaspóricas/USP-CNPq.

<sup>25</sup> Era uma vez, num tempo muito distante. Tradução do árabe.

<sup>26</sup> Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

os melhores leitores e escritores, uma vez que sua “lembrança deve restar para cada um de nós uma bênção.” (PROUST, 2010, p. 27)

Utilizando-se de uma linguagem simples, evoca animadas e claras imagens do mundo maravilhoso, resgatando a tradição oral dos contadores orientais, fazendo surgir a imagem do narrador popular na figura do personagem Rashid Khalifa, contador de histórias de um país chamado “Alefbeby”,<sup>27</sup>.

Rushdie tem um excelente senso do ritmo da linguagem, e o romance está permeado de humor. Os personagens e histórias dialogam com obras do mundo ocidental, como Alice, no país das Maravilhas, de Lewis Carrol e contos dos irmãos Grimm, e com obras do mundo oriental, tais quais a *Kathasaritsagara* indiana<sup>28</sup> e as de *Mil e Uma Noites*<sup>29</sup>, obra de grande influência no trabalho de Salman Rushdie, como podemos observar na escolha dos nomes dos principais personagens. Tanto o nome de Haroun quanto o nome de seu pai foram desmembrados do nome do califa (Khalifa) Haroun Al Rashid, personagem principal de as *Mil e um noites*. *Haroun e o mar de Histórias* emociona e inquieta o leitor com a sequência de aventuras vividas pelos personagens. Esse livro recebeu o *Writers’ Guild Award* como o melhor livro infantil e foi adaptado para o teatro, tendo sido apresentado pelo Royal National Theatre, de Londres (1998).

A narrativa se desenvolve numa cidade de um país chamado Alefbey, as duas primeiras letras do alfabeto árabe e que podem derivar várias palavras. A cidade era muito triste, uma cidade que perdera sua identidade, pois esquecera seu nome.

Era uma vez, no país de Alefbey, uma triste cidade, a mais triste das cidades, uma cidade tão arrasadoramente triste que tinha esquecido até o seu próprio nome. Ficava à margem de um mar sombrio, cheio de peixosos – peixes queixosos e pesarosos, tão horríveis de se comer que se faziam as pessoas *arrotarem de pura melancolia* [grifo nosso], mesmo quando o céu estava azul. (RUSHDIE, 1998, p. 9).

---

<sup>27</sup> Alef e Be são as duas primeiras letras do alfabeto árabe.

<sup>28</sup> Lendas indianas que datam do século XI, organizadas por Saivite Brahim.

<sup>29</sup> Contos populares originários do Oriente Médio e Sul da Ásia em língua árabe. A obra chegou ao mundo ocidental através da tradução do francês Antoine Galland, datada de 1704. São histórias da tradição árabe, persa e indiana.

Mas ao final do livro, descobre-se que a cidade chamava-se Kahani, o que em urdi significa “história”.

"Pois eu vou te dizer um motivo para ser feliz", disse um polícia que por acaso passou flutuando, em pé num guarda-chuva furado. "Nós lembramos o nome da cidade!"

"É mesmo? Então conte logo!", pediu Rashid excitadíssimo.

"Kahani", respondeu o policial alegre, deslizando pela rua inundada. "Não é um belo nome para uma cidade? 'Kahani' quer dizer 'história', sabia?" (253)

O que motivara tal tristeza? A fuga de Soraya, a mulher de Rashid Khalifa, o contador de histórias da cidade, com o vizinho Sengupta, que abandona, também, sua família. Rashid, o Xá do Blábláblá ou o Mar de Ideias, encantava a cidade com suas histórias e Soraya cantava canções “que voavam pelo ar”.

Soraya parte com Sengupta, vizinho do casal que odiava histórias de ficção. Um dos vinte cinco significados para o nome do amante de Soraya, é covarde. Sengupta<sup>30</sup> seduz a mulher de Rashid ao perguntar-lhe para que serviam as histórias que ele contava.

"A vida não é nenhum livro de histórias, nem uma loja de pidades. Todo esse divertimento ainda vai acabar mal! E pra que servem essas histórias que nem sequer são de verdade?" (17).

Que histórias eram essas que tanto encantavam os habitantes da cidade, a tal ponto que quando Rashid perde o dom de contar as histórias a cidade fica triste.

Haroun, o filho de Rashid e Soraya, ouviu Sengupta fazer esta pergunta a Soraya. Após ler o bilhete de despedida de sua mulher, Rashid lamentou “com uma voz que dava pena. ‘ O único trabalho que sei fazer é contar histórias.’” (RUSHDIE, 1998, p. 20). Haroun perde a calma e pergunta ao pai para que serviam suas histórias. Palavras ditas o vento leva, e as levou para os ouvidos de Rashid, que chorou. Haroun tentou pegar suas palavras de volta, mas o pior aconteceu, o Xá do Blábláblá ouviu e não conseguiu mais contar histórias, perdeu seu dom mais rico. “Rashid Khalifa, o fabuloso Mar de Ideias, o lendário Xá do Blábláblá, postou-se diante de um vasto pú-

---

<sup>30</sup> Covardemente, abandona a mulher e os filhos e mais tarde, covardemente, abandona Soraya.

blico, abriu a boca, e descobriu que não tinha mais histórias para contar.” (RUSHDIE, 1998, p. 21).

Rashid não soube responder ao seu filho para que serviam as histórias que contava, no entanto, o vilão da narrativa, Kattam-Shud, o líder dos Tchupwalas, o Mestre do Culto de Bezaban, sabia que as histórias serviam para divertir as pessoas e fazê-las imaginar. “Kattam-Shud é o arqui-inimigo de todas as histórias, até mesmo da própria linguagem. É o príncipe do silêncio, o inimigo da fala. Ou pelo menos.” (89).

Haroun para recuperar a ferida que causara ao pai, ao repetir a pergunta de Sengupta, decidiu com Rashid partir para uma viagem em busca do dom perdido. Como um cavaleiro em busca do Santo Graal, Haroun acompanha seu pai. Embrenham-se numa viagem até o Vale do K, para que Rashid recuperasse seu dom, nos caminhos, tal qual Alice que se perde no País das Maravilhas, Haroun e Rashid encontram nesta viagem elementos e personagens das histórias do mundo das histórias maravilhosas. Partem no Expresso Postal, um ônibus que cortava o país de Alefbey entregando correspondências e levando passageiros de um ponto ao outro. “Às suas ordens! Meu distinto nome é MasMas, motorista do Super Expresso Postal Número Um, com destino ao Vale do K.” (32).

O romance dialoga com várias outras narrativas, estabelecendo-se a intertextualidade e havendo referência interculturais. Há semelhanças entre Haroun e Alice, de Lewis Carrol, partem para o mundo maravilhoso para uma determinada missão, assim como Alice que acorda de um sonho, Haroun, ao final do romance acordou e descobriu que todas as aventuras que viveu não passaram de um grande sonho. “Quando acordou viu umas roupas novas dobradas ao pé da cama, e na mesinha-de-cabeceira um relógio novo, funcionando perfeitamente e marcando a hora certa. Ficou intrigado: ‘Presentes? Por que será?’ (256).

Haroun é acompanhado por um gênio de água, lembrando os gênios das histórias de Sherazade.

Rushdie ao misturar várias histórias dá o tom multicultural do mundo contemporâneo, mostrando que todas as tradições são necessárias para a formação da sociedade contemporânea. O leitor adulto

tem consciência, assim, de que todas as histórias constituem um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1980).

O leitor infantil não reconhecerá todas as referências que o livro traz, por um lado a leitor infantil ocidental se encanta com as histórias do oriente e fica conhecendo a cultura, os orientais por sua vez, reconhecem por outro os indianos aprofundam o conhecimento de sua cultura.

### ***Formando leitores – ouvindo histórias***

Os elementos orientais que Rushdie usa em suas histórias são trazidos na sua formação como leitor, são enredos e personagens de histórias que ouviu contar.

Não é de se estranhar que numa pesquisa realizada em 2005, pela consultoria NOP WORLD, que entrevistou 30 mil pessoas em 30 países entre dezembro de 2004 e fevereiro de 2005, constatou que os indianos dedicam em média 10,7 horas por semana para leitura de livros, enquanto os brasileiros, em 27<sup>o</sup> lugar no ranking dedicam 5,3 horas semanais para a leitura<sup>31</sup>. O que faz esse resultado ser tão positivo para os indianos, uma vez que o país ainda mantém uma taxa de 90% de alfabetizados e na Índia 61%?

Considerando que a escola foi encarregada, historicamente, do papel de ensinar a ler e a escrever, pergunta-se como ensinar a ler (se é que se ensina a ler) o texto literário? Como transformar um pequeno leitor em leitor real? Como transformar este leitor implícito em leitor real? Por onde passa a construção deste leitor? De acordo com Compagnon,

O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real). (COMPAGNON, 2001, p. 151-152).

Que leituras são oferecidas para os leitores das escolas brasileiras? Como é feita a motivação para esta leitura? Uma boa

---

<sup>31</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/folha/bbc/ult272u43903.shtml>. Acesso em 6.8.2001

leitura, praticada nas escolas, forma um leitor preparado para o desempenho da expressão oral, mas como desenvolver o gosto pela leitura uma vez que as escolas limitam seus alunos a lerem e depois resolverem questões sobre o texto, afastando qualquer correlação com o seu cotidiano. Muitos exercícios usam o texto como pretexto para que o aluno reconheça as figuras de sintaxe, figuras de estilo, deixando de explorar a produção de sentidos que o texto provoca, nesta linha muitos professores e livros didáticos seguem a cartilha limitadora do vestibular.

As atividades de leitura propostas nos manuais de literatura são dirigidas ao próprio texto, incluindo ainda os exercícios de identificação de personagens, narrador, tempo e espaço, dizendo sempre respeito ao próprio texto. Se o aluno extrapola esse parâmetro a sua observação é considerada divagação. O que se verifica neste contexto é a leitura da escola, o espaço escolar regula a leitura literária, interferindo na construção de significados próprios do aluno. O espaço da escola como estimuladora da prática de leitura se perde, eliminando-se assim a leitura na escola, o conhecimento do mundo, que os textos literários possibilitam se limitam a um mecanismo didático-metodológico para reflexões morfológicas e sintáticas. Nessa perspectiva, o leitor “fecha o volume depois de algumas páginas se não estiver gostando”<sup>32</sup>

Diante deste quadro analisamos a tradição milenar de contação de histórias presente nos países orientais.

De acordo com a Geeta Ramanujam<sup>33</sup> na Índia, constatou-se que os professores não sabiam lidar com o livro texto e a realidade dos alunos. Os alunos liam e decoravam as histórias para poder fazer as provas, e os professores nada faziam para mudar este quadro. Geeta Ramanujam iniciou um trabalho, com apoio do governo indiano, a mudar este panorama. Atividades para professores foram desenvolvidas de modo que a criatividade e a participação das crianças

---

<sup>32</sup> LAJOLO, Marisa. Como e por que ler o romance brasileiro. São Paulo:Objetiva. P. 29., 2004

<sup>33</sup> Professora, jornalista e contadora de histórias na Índia. Fundadora da Academia de Contadores de Histórias na Índia. Em 1998 fundou a Kathalaya: A Casa de histórias, recuperando a tradição das histórias contadas oralmente, incluindo como disciplina nas escolas primárias a contação de histórias. Esteve no Brasil em julho 2010, Rio de Janeiro, participando do 1º Simpósio Internacional de Contadores de Histórias, ocorrido em julho de 2000.

na leitura através do projeto Contadores de História, matéria obrigatória no currículo escolar da escola primária. Através desta experiência, os alunos ficavam mais motivados para a leitura e articular seu conteúdo com sociedade em que viviam. Conseqüentemente o número de leitores e leituras na Índia cresceu nos últimos anos.<sup>34</sup>

Assim, somos levados a crer que histórias contadas são as grandes motivadoras da leitura, articuladas aos elementos do maravilhoso que seduzem mais ainda. Apesar de *Haroun e o Mar de Histórias* ser uma narrativa escrita, reconhecemos nela o ritmo da oralidade, a influência das histórias infantis na formação do leitor e autor Salman Rushdie. “Na medida em que a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar.” (PROUST, 2010, p. 39).

Assim, percebendo que a oralidade é fundamental na formação de leitores e autores, percebemos que ninguém, num primeiro momento, uma boa história é fundamental para a formação de novos leitores. Ninguém resiste a uma boa história contada, uma história transmitida oralmente, no célebre ensaio *O Narrador*, Walter Benjamin afirma que a leitura de um romance é uma experiência solitária, ao passo que narrar, contar uma história é um ato coletivo, uma experiência, segundo o pensador alemão, em extinção. “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Benjamin afirma a habilidade de narrar precisa de tempo e ouvinte reunidos para este intercâmbio de experiências, a modernidade eliminou este momento.

Em *Haroun e o Mar de Histórias* narra-se a espécie de narrador que está em extinção, o narrador Rashid aproximava-se do seu ouvinte quando

abria a boca, com um sorriso rosado e reconchudo, e lá vinha uma saga novinha em folha completa, com bruxarias, interesses amorosos, princesas, tios malvados, tias gordas, gangsteres de bigodinho e calça xadrez amarela, lugares fantásticos, covardes, heróis, batalhas e meia dúzia de canções cativantes fáceis de cantar. (RUSHDIE, 1998, p. 12).

---

<sup>34</sup> Storytelling for educators. Resource book for teachers and educators. 2004.

Rashid transmitia para seu ouvinte não só as histórias fabulosas mas também sua experiência em criar suas histórias, justificando para seu filho Haroun que as histórias vinham do grande Mar de Histórias, histórias em que seus ouvintes poderiam navegar e explorar suas experiências.

Na metanarrativa de Rushdie pode-se ver a criação das histórias vindas de Rashid, a experiência vivida por Haroun que parte em busca da recuperação do dom de falar de seu pai e o narrador do romance, como enunciador, aproxima seu leitor à construção de uma narrativa oral. Esta tríplice relação leva, como afirma Benjamin, a uma materialidade da figura do narrador que transmite de boca em boca suas histórias.

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria existência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de contá-la um dia. (BENJAMIN, 1987, p. 204).

Assim acontece na narrativa de Rushdie, assim Rashid se relaciona com as suas histórias e o legado que deixaria para seu filho Haroun, o legado para todos os seus ouvintes/leitores o dom de contar histórias continuaria; “E ficou claro que estava tudo bem com ele de novo, que o Dom da Palavra tinha voltado; Rashid mantinha o público preso na palma da mão”. (RUSHDIE, 1998, p. 249).

Rushdie narra sobre sua própria vida, pois *Haroun e o Mar de Histórias* foi publicado logo após *Versos Satânicos*, livro alvo da *fatwa* (sentença) decretada pelo aiatolá Khomeini (1989). A sentença exortava os muçulmanos a matarem o autor, como dever religioso. Devido à controvérsia que gerou, *Versos Satânicos* foi banido da Índia, África do Sul, Irã e do mundo islâmico de um modo geral. A *fatwa* levou o autor a viver na clandestinidade até 1998, quando a sentença foi suspensa pelo presidente iraniano Mohamed Al Khatami

Rushdie logo após a polêmica de *Versos Satânicos* escreveu *Haroun e o Mar de Histórias* e, metaforicamente, sua experiência em relação ao horror de não poder mais escrever o fez beber na sua experiência como na dos outros autores que por um motivo ou outro foram (são) censurados). O verdadeiro narrador, de acordo com Benjamin, tem como grande habilidade narrar a sua vida própria

vida, a sua vida inteira, assim como o narrador do romance que narra com destreza os caminhos que levam a construção de uma história rica.

Com essas questões observamos que na obra de Salman Rushdie três campos se entrecruzam: o biográfico, o histórico e o literário. Conforme observação de Roland Barthes,

Os próprios processos históricos (seja qual for o seu desenvolvimento terminológico) levantam – entre outros – um problema interessante: o de seu estatuto. O estatuto de um processo pode ser assertivo, negativo, interrogativo. Ora, o estatuto do discurso histórico é uniformemente assertivo, consignativo; o fato histórico está ligado linguisticamente a um privilégio de ser: conta--se o que foi, não o que não foi ou que foi duvidoso. Numa palavra, o discurso histórico desconhece a negação (ou conhece raramente, de maneira excêntrica). Esse fato pode ser curioso – mas significativamente – posto em confronto com a disposição que se encontra num enunciante bem diferente do historiador, que é o psicótico, incapaz de aplicar a um enunciado uma transformação negativa; pode-se dizer que, em certo sentido, o discurso ‘objetivo’ (é o caso da História positivista) alcança a situação do discurso esquizofrênico; num caso como no outro, há censura radical da enunciação (cujo sentimento, e só ele, permite a transformação negativa), refluxo maciço do discurso para o enunciado e mesmo (no caso do historiador) para o referente: ninguém está presente para assumir o enunciado. (BARTHES, 1988, p. 152)

A diferença estabelecida entre o discurso histórico e o literário ocorre no momento em que o historiador seleciona os fatos, incluindo-os numa realidade que já não é a real, e sem livrar-se do aparato ideológico, cria uma aparência dessa realidade com o que supõe efetivamente ter ocorrido ou ser verdadeiro, de modo que seu ponto-de-vista seja coerentemente elaborado. O objetivo do historiador é selecionar os fatos do mundo real. O escritor de ficção, com esses fatos em seu poder, obrigatoriamente realiza a seleção, transfigurando a realidade, expondo as fissuras da História. No dizer de Benjamin, “O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos de histórias do mundo.” (BENJAMIN, 1987, p. 209).

Salman Rushdie, em sua obra, realiza a tarefa de levar a História a um mundo ficcional. Nesse universo, perpassa tudo aquilo que viveu, de que tomou conhecimento por registros históricos e fic-

cionais, ou sobre o que ouviu falar, cabendo à rememoração narrativa salvar a memória do esquecimento.

O narrador rushdieniano cria um ouvinte/leitor e o faz fruir pela leitura, conforme nos afirma Barthes.

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2004, p. 21)

Esse tipo de texto, do qual nos fala Barthes nos arrebatada, nos leva aos debates calorosos, aplicadas numa sala de aula, histórias, como as de Haroun, tiram o aluno do seu papel único de leitor, transformando-o num leitor, aproxima-se o leitor à fruição, pois os elementos do maravilhoso presentes na narrativa levam o jovem leitor a imaginar, a criar, a leitura passa a ser “a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar.” (PROUST, 2010, p. 39).

Outra característica do narrador benjaminiano seria saber dar os conselhos. De acordo com o pensador alemão, toda narrativa traz uma lição, um ensinamento, seja uma realidade vivida por um personagem seja por um ditado, esta prática é recuperada em *Haroun e o Mar de Histórias*, pois os inúmeros ditados da cultura indiana estão presentes na obra. “Quem muito corre, logo morre” (RUSHDIE, p. 1998, p. 34) ou ainda: “Sim a Necessidade é um bicho engraçado: ela faz as pessoas não dizerem a verdade.” (36), temos também: “Não julgue um livro pela capa.” Enfim, o romance é cheio de ditados populares, sobre os mais variados assuntos. Ele aproveita a viagem de Haroun e seu pai para falar sobre poder, riqueza, censura, opressão. Este narrador leva o leitor a explorar os caminhos desconhecidos do mundo maravilhoso de Rashid, artesanalmente as histórias de Rushdie têm a sua própria marca.

Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Rushdie é um artesão, pois o conflito vivido por Rashid se assemelha ao do autor, à medida que a impossibilidade de contar histórias vivida por Rashid se aproxima a do autor perseguido pela *fatwa*.

Aqui se encontra a maior habilidade de Rushdie, ele, metaforicamente, conta sua história qualquer história com destreza, mas sim saber narrar a sua própria, através do narrador de *Haroun e o Mar de Histórias* luta pela possibilidade de voltar a contar histórias e como o contador, recupera esta habilidade.

Desta forma, o leitor real pode compor o sentido de seu texto distante dos manuais de literatura. A base da formação de um bom leitor não se resume apenas a reconhecer as nomenclaturas específicas da literatura nem definir as tipologias da narrativa, do narrador, a classificar os personagens, a reconhecer a estrutura narrativa, mas sim no prazer desencadeado pelo ato de ouvir/ler uma história, podendo, extrapolar na compreensão sem ser considerada divagação sua observação, ouvir histórias permitem as pessoas a sonharem, ler histórias dão o direito ao leitor de divagar ou a fechar “o volume depois de algumas páginas se não estiver gostando” (LAJOLO, 2004, p. 29).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES. Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução Ann Arni-chand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas*. Tradução: Sergio Paulo Rouannet. São Paulo: Brasiliense, 1989. 3. ed. Vol. 1

COMPAGNON. Antoine. *O demônio da teoria – Literatura e Senso Comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

KRISTEVA, Julia. Word, Dialogue, and Novel. In: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York, 1980.

LAJOLO. Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. São Paulo: Objetiva, 2004.

PROUST. Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução Carlos Vogt. São Paulo: Pontes, 2011.

*Linguagem em (Re)vista*, Ano 06, N<sup>os</sup>. 11/12. Niterói, 2011

RUSHDIE. Salman. *Haroun e o Mar de Histórias*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism*. London: Granta Books in association with Penguin Books, 1991.

\_\_\_\_\_. *Step across this line*. Collected non-fiction 1992-2002. London: Jonathan Cape, 2002.

## **MEMÓRIA E LITERATURA: CONTRIBUIÇÕES PARA UM ESTUDO DIALÓGICO**

*Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos*<sup>35</sup>

O objetivo de nosso trabalho é apontar elementos possíveis para investigações críticas acerca dos diálogos entre as instâncias da literatura e da memória. Para isso, realizamos um estudo em perspectiva diacrônica, com a intenção de mapear os modos como, historicamente, concebe-se o literário como instrumento modulador e organizador de imagens conexas à memória, desde a Antiguidade até o século XX. Está longe de nossa intenção apresentar um quadro completo, pois pretendemos, apenas, aludir a alguns pensadores cujos processos de conceituação sobre o tema por nós escolhido nos parecem bastante relevantes.

De modo primordial, cabe destacar a percepção da memória como elemento situado para além de um passado paralisante: antes a acreditamos como uma instância plural e labiríntica, produzida a partir do cruzamento de espaços e temporalidades. Neste sentido, olhar o passado é construir o presente: leitura sempre em atraso – na expressão barthesiana – contaminada e oblíqua. Reside, porém, nestas lacunas a rica criação de novos sentidos e imagens, a remeterem duplamente para o hoje e o ontem: a única leitura possível da tradição é a que desvela o presente.

Como metáfora às avessas para a percepção defendida, isto é, da inseparável relação entre o passado e o presente nos modos de organização da memória, podemos tomar o mito bíblico de Lot e de

---

<sup>35</sup> Doutora em Literatura Comparada pela UFF; professora da Universidade Estácio de Sá e professora substituta na Universidade Federal Fluminense.

sua desobediência. Invertamos o mito: a paralisação não advém de olhar para trás, mas do abandono de elementos importantes para pensarmos o agora. Negar a releitura da tradição – em nome de uma concepção que incensa a ruptura e a novidade perpétua – é não compreender a relação atávica a enlaçar identidade e memória, erigida no choque de tempos e espaços diversos.

Olhemos, então, para trás e retomemos um texto seminal:

Eles me pressionam para que me case e eu venho tecendo enganos; para começar, um deus suscitou-me a ideia de instalar em meus aposentos um grande tear e pôr-me a tecer um pano delicado e demasiado longo, e daí lhes disse: “Moços, pretendentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, pacientai em vosso ardor pela minha mão até eu terminar a peça, para que não se desperdice o meu urdume: é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostrar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aqueias do país se indigne comigo por fazer sem um sudário quem possui tantos haveres”. Assim falei e os seus corações altivos deixaram-se persuadir. Daí, de dia, ia tecendo uma trama imensa: de noite, mandava acender tochas, e a desfazia. (HOMERO, 2000, p. 223).

O mito de Penélope pode ser lido como a tentativa, condenada à precariedade, de preservar o vivido – que para isto precisa ser destruído e refeito. Como o seu manto, o movimento da memória não é o da tessitura linear e permanente: a esposa de Odisseu tece enganos; ilude, joga, articula o fazer e o desfazer. A memória por sua vez estaria não só próxima ao movimento construtivo, à preservação, mas também ao engano, à incerteza e ao esquecimento; não aponta apenas para o passado, mas orquestra os resquícios do pretérito e as projeções para o futuro.

A crença no retorno de Ulisses motiva Penélope a tecer e a destecer, adiando a escolha de um novo esposo; a mortalha deve assegurar a sobrevivência da memória de Laertes, seu sogro, e, principalmente, a de suas experiências passadas. Todavia, seu trabalho só sobrevive porque é desfeito e refeito: como a memória, que, de modo idêntico ao da teia de Penélope, tece enganos – incapaz que é de resgatar o passado e assegurar a preservação da experiência vivida. E o que seria a memória? A veste derradeira de reminiscências, a partir das quais o indivíduo e a coletividade se reinventam? Precária, incompleta e frágil – como a mortalha de Laertes.

Os gregos representam a memória como Mnemosine, que na *Teogonia* de Hesíodo é a musa capaz de revelar tudo o que foi, é e será. Mnemosine confere ao poeta o dom da lembrança, mas também o do esquecimento:

Se um homem traz o luto em seu coração inexperiente à dor, e sua alma definha no desgosto, logo que um cantor, servo das Musas, celebra os altos feitos dos homens de outrora ou os deuses felizes, habitantes do Olimpo, rapidamente ele esquece suas tristezas e seus desgostos não se lembra mais. O presente das deusas desviam-no disto. (HESÍODO, 1996, p. 8).

A memória, incorporada classicamente na figura de Mnemosine, tal como a teia de Penélope, escreve e rasura; conserva e destrói, reelaborando o passado, resignificando o presente e abrindo brechas para o futuro. E se o fator surpresa é o que prepondera no porvir, existe na tessitura da memória espaço para a fantasia e a ficção.

O mito de Mnemosine nos permite tecer algumas reflexões a respeito da memória. Irmã de Chronos, o tempo e de Oceano, mãe das nove musas, a sua ausência impossibilitaria a fruição das artes: os sons e as palavras não se fixariam. A personificação da memória como uma deusa responsável pela poesia traça desde a Antiguidade a sua união à fabulação e ao conhecimento:

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, Mnemosine (...) Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside à poesia lírica. O poeta é, pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos tempos antigos, da idade heróica, e por isso da idade das origens.

A poesia identificada com a memória faz desta um saber e mesmo uma ságeza, uma *sophia*. O poeta tem o seu lugar entre os mestres da verdade e, a origem da poética grega, a palavra poética é uma inscrição viva que se inscreve na memória como mármore. (LE GOFF, p. 21, 1997)

É como reação ao caráter especificamente transitório da memória que os sujeitos se armam, criando memórias artificiais, desde os inícios dos tempos, em múltiplas superfícies: pedras, pergaminhos, couros, argila, placas de cera e outros tipos de suporte registraram imagens, retratos, textos visuais e escritos.

Da mesma maneira, as relações entre memória e escrita reportam-se à Antiguidade. Ao dialogar sobre as relações entre o conhe-

cimento e a verdade, Platão metaforizou a memória através da imagem da placa de cera: dádiva de Mnemosine, variável de sujeito para sujeito, mas presente em todos os seres humanos. O reconhecimento platônico da lembrança é, então, originado na correspondência entre o que é percebido e as impressões gravadas previamente na memória.

Outra imagem platônica alusiva à memória é a do aviário na alma. A representação da memória através desta imagem sugere a ideia da possibilidade de fixar a experiência latente de lembranças. A recordação dependeria do retorno a este lugar e da procura da imagem certa. Tanto a imagem do bloco de cera, quanto à do aviário remetem a ideia da memória como centro de armazenamento, que se meou no discurso literário ocidental variações sobre estas imagens.

Enquanto a metáfora da placa de cera em Platão é apenas uma imagem alusiva, lúdica, Aristóteles, perceberá, literalmente, as impressões da memória como materialidade, registrada no corpo. Seria através dos sentidos que a memória produziria imagens.

A visão aristotélica da ligação sensual entre a memória e o coração legou etimologicamente o verbo latino *recordari* e a expressão “de cor”, referindo às informações gravadas pela memória. Aristóteles estabeleceu ainda a distinção entre a *mnemê* – a memória pensada em sua potência de conservação do passado, e a *mannesi* – o desejo de recuperar de forma voluntária este passado: a memória está “agora incluída no tempo, mas num tempo que permanece, também para Aristóteles, rebelde à inteligibilidade” (LE GOFF, 1997, p. 22).

Em Platão e Aristóteles, a memória é percebida como um elemento da alma, mas como manifestação sensível e não intelectual. A imagem platônica do bloco de cera já manifestaria a perda da aura mítica na memória, mas ainda não procuraria “fazer do passado um conhecimento: quer subtrair-se à experiência temporal” (LE GOFF, 1997, p. 22).

Se os textos seminais de Platão e Aristóteles já nos anunciam o caráter armazenador da memória, para além da faculdade de retenção, poderíamos perceber a sua dinâmica como transgressora do âmbito do vivido e da fidelidade ao passado, construindo-se *pari passu* à lembrança e ao esquecimento. Aproximar-se-ia assim, tanto da

História, quanto da Literatura, na medida em que o passado está condenado a ser sempre construção do presente, e por isto desviante e precário.

A possibilidade de pensar a memória como matéria comum à Literatura e à História não exclui a necessidade de destacar os limites entre as duas instâncias. Apesar de reconhecermos a tenuidade de tais fronteiras, é tão necessário sublinhá-las quanto evitar a armadilha de um simplismo crítico redutor do discurso histórico a mero relato e a do literário a espelho fiel da sociedade.

O tempo interno móvel e a mescla dos enunciados permitem ao discurso literário uma maior autonomia em relação ao histórico. Como suporte produtor de memórias, à literatura é permitido adivinhar os silêncios, os desvios e as lacunas, propositais ou não, da escrita historiográfica. Por apostar no dilema e no paradoxo, o discurso literário abdica da totalidade. Por isso, falhas e rasuras não podem ser vistas como “erros”, mas como instrumentos sem os quais o discurso literário não se construiria em sua ambiguidade e polissemia.

Ao figurar a realidade, o discurso literário “abre uma janela”, “salva um afogado”, na fala de Mário Quintana, ou seja: como potência de leitura do mundo, a escritura ficcional pode dar voz aos silenciados, aos vencidos e aos esquecidos pelo discurso hegemônico. Além disto, pode trazer à tona não só leituras compartilhadas do real (no sentido de aceitas como verdadeiras em um dado recorte temporal, espacial e social), como fazer emergir o imaginável, o possível e o impossível da “realidade”, pois por ser inconcebível em sua totalidade, a dúvida e a certeza a habitam.

Esta relação estabelecida entre a literatura e a memória é possibilitada pelo jogo de lembrança e esquecimento presente em todo o imaginário e melhor compreendida através de uma concepção da memória coletiva como um corpus (evidentemente dinâmico e jamais fixo) no qual se inscrevem imagens elaboradas e compartilhadas por determinados grupos sociais, e que abarcam o virtual e o real, o vivido e o sonhado, o desejado e o temido, o pesadelo e o sonho, a experiência e a imaginação. A literatura semeia no imaginário coletivo novas visões e ideias, oriundas também do sonho e da fantasias, veículos legitimados do ficcional, inaugurando

formas alternativas de encarar e transformar a realidade do grupo social.

Se crermos, como Borges, que “o sonho de um é parte da memória de todos”, poderemos conceber o discurso literário como eixo mediador de imagens significativas para o delineamento da identidade de uma nação. Na construção destas imagens ligadas à memória nacional, o sonho, matéria-prima da ficção, assume, então, um relevante papel.

O discurso literário pode então ser compreendido como elemento que interfere na constituição da identidade de uma nação percebida por nós (em torno da proposta de Benedict Anderson) como uma comunidade imaginada a partir da palavra. Desta forma, imagem e memória coadunam-se como esferas potentes e atadas à luta pelo poder: manipular a memória e o esquecimento é condição importante na instauração e perpetuação de um grupo hegemônico, já que historicamente a memória coletiva é

Posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. (LE GOFF, 1989, p. 423)

Foi no século XIX que se inaugurou, junto à ascensão burguesa, uma nova percepção temporal, acelerada e responsável por minar a memória espontânea e coletiva. Tal ritmo tornaria necessária a construção do que Pierre Nora chama de “lugares de memória”: lugares simbólicos passíveis de alocar objetos de inscrição da memória nacional – como festas, monumentos, hinos, capazes de fixar a ideia de nação.

Conceber a literatura como um lugar de memória, isto é, como potência criadora de imagens capazes de modular determinados aspectos da identidade coletiva, não significa reduzi-la à condição de mero documento histórico portador desta memória, tampouco aderir à criação de um microcosmo ficcional a leitura mecanicista de recortes da realidade.

O discurso literário é capaz de radicalizar o verbo inventar, oriundo do latim *in-venire*: criar e inventariar. Com isto queremos afirmar o texto literário em sua dupla capacidade de inventar e inventariar a memória, catalogando-a (o que o aproximaria do discurso

historiográfico) e criando-a (o que a afastaria deste mesmo discurso, em sua “vontade de verdade”, como nos lembra Foucault em *A ordem do discurso*).

Na Europa oitocentista, as relações entre literatura e memória assumem um rumo que pode ser compreendido em uma perspectiva relacional, pois, ao mesmo tempo, encontram, colaboram e abrem caminho nos discursos elaborados pelas Ciências Humanas – nas teses freudianas sobre a personalidade psíquica, na concepção de *durée* proposta por Henri Bergson.

*Mutadis mutandis*, quer no discurso literário, quer no filosófico e psicanalítico, poderíamos perceber o processo da memória como a tentativa de recompor imagens passadas: tentativa impossibilitada de resgatar o traço primeiro, a origem, de preencher o vazio. O seu processo de recomposição articular-se-ia ao desvanecimento das imagens, instaurando, de forma dialética, a perda junto ao trabalho de construção.

Para Sigmund Freud, o processo de construção de memória seria percebido fora da linearidade; ele a concebeu como produção que não se reduz à busca das imagens vividas, mas que é elaborada, também, como criação subjetiva.

Em seu artigo “Construções em análise”, Freud traçou a analogia entre o processo de análise e a imagem da memória como uma escavação arqueológica. Percebida desta forma, a memória seria construída a partir de fragmentos; como o arqueólogo que, frente aos vestígios e ruínas de uma civilização, é capaz de criar (e não simplesmente recriar) a imagem do todo perdido, o psicanalista mediará o esforço do paciente em reconstruir as imagens da memória, em um exercício de enfrentamento de lapsos e silêncios jamais resgatáveis. Na inevitabilidade da ausência, funda-se a manipulação de textos criados, capazes de alinhar as lacunas deste processo.

Henri Bergson construiu o conceito de *durée* (duração), percebendo-o como a retomada incessante do fluxo contínuo temporal, como “continuidade realmente vivida, mas artificialmente decomposta para a maior comodidade do conhecimento usual” (BERGSON, 1999, p. 217). A ideia de duração advém da percepção de um tempo indivisível, simbolizado pela imagem de uma lâmina atravessada por uma chama: a sua separação em espaços temporais seria

uma forma artificial de mensurá-lo e permitir ao homem conhecer o seu fluxo constante, conhecimento permitido por esta espacialização.

Bergson vale-se da leitura freudiana sobre o inconsciente para afirmar, como leitura interna da *durée*, a intuição como campo privilegiado da produção imagética, que com a força de sua polissemia instaura o resgate do tempo pela memória:

Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens (BERGSON, 1999, p. 21).

O título do livro – *Matéria e memória* – já revela a preocupação de Bergson em instaurar a diferença entre a percepção e a lembrança. O passado conservar-se-ia inteiro, subsistindo na inconsciência. A consciência seria a responsável por trazer à tona a lembrança existente como latência, a memória presente no inconsciente.

Em torno desta premissa, ele percebe o que chamamos de memória como fruto de um processo de relações entre a lembrança pura, a lembrança imagem e a percepção:

Distinguimos três termos, a lembrança pura, a lembrança – imagem e a percepção, dos quais nenhum se produz, na realidade, isoladamente. A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança- imagem, por sua vez, participa da “lembrança pura” que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente. Enfim, a lembrança pura, certamente independente de direito, não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela (BERGSON, 1999, p. 155-156)

Por isto, seria impossível demarcar a origem e o término de cada um destes processos. Assim, Bergson rompe com a percepção da memória como meramente uma categoria de armazenamento e indica que

O papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final. É verdade que esta segunda seleção é bem menos rigorosa que a primeira, porque nossa experiência passada é uma experiência individual e não mais comum, porque temos sempre muitas lembranças diferentes, capazes de se ajustarem igualmente a uma

mesma situação atual, e também porque a natureza não pode ter aqui, como no caso da percepção, uma regra inflexível para delimitar nossas representações. Uma certa margem é, portanto necessariamente deixada desta vez à fantasia; e, se os animais não se aproveitam muito dela, cativos que são da necessidade material, parece que o espírito humano, ao contrário, lança-se a todo instante com a totalidade de sua memória de encontro à porta que o corpo lhe irá entreabrir: daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação – liberdades que o espírito toma com a natureza. (BERGSON; 1999, p. 210).

O tempo espacializado e cronológico é confrontado na proposta bergsoniana ao tempo percebido como duré, como tempo da experiência interna, por ele considerado o da “verdadeira” memória, a perceber a temporalidade como um novo no qual se enredam o passado e o futuro, alcançado pela intuição pura.

A noção bergsoniana de imagem é central para a compreensão do cruzamento entre a memória e a percepção, realçando assim a ligação entre memória e espírito. Esta noção influenciou sobremaneira o discurso literário, principalmente o proustiano que, de uma forma inédita, propôs a articulação da tríade mito- história- romance, gerando uma nova concepção sobre as relações entre memória e forma romanesca.

Na alusão proustiana à memória involuntária como gatilho de revelação da temporalidade perdida, o conceito de duração pura é questionado. Na escritura de Proust, a percepção do instante é relativizada: nem tudo o que acontece ocorre ao sujeito; a apreensão do real decorre da experiência imaginada, como reflete o narrador, ao notar, entretido em sua leitura, que não ouvira o sino da igreja tocar:

Nem tudo o que acontece me ocorre: o sino tocando em Saint Hilai- re: Muitas vezes até essa hora prematura soava duas batidas a mais que a última; havia, portanto, uma que eu não ouvira, algo que ocorrera não acontecera para mim; o interesse na leitura, mágico feito um sono profundo, iludira meus ouvidos alucinados e apagara o sino de ouro sobre a superfície azulada do silêncio. (PROUST, 1992, p. 91).

Proust percebeu o instante como meio de atualização da memória e como porta de acesso a um tempo contínuo, que, entretanto, não será resgatado por inteiro, mas reconstruído em meio à percepção da memória como instância descontínua e múltipla.

Assim, a narrativa de *Em busca do tempo perdido* representaria através da supressão da memória voluntária a possibilidade de

resgatar, via memória involuntária, a fusão das imagens pretéritas a partir do presente:

Acho bem razoável a crença céltica de que as almas das pessoas que perdemos se mantêm cativas em algum ser inferior, um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, e de fato perdidas para nós até o dia, que para muitos não chega jamais, quando ocorre passarmos perto da árvore, ou entrarmos na posse do objeto que é sua prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e tão logo as tenhamos reconhecido, o encanto se quebra. Libertas por nós, elas venceram a morte e voltam a viver conosco.

O mesmo se dá com o nosso passado. É trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que não o encontremos jamais. (PROUST, 1992, p. 55).

Benjamin propõe uma instigante leitura em “A imagem de Proust” (1997), ao indicar o manto tecido por Penélope como imagem modelar da obra proustiana, percebendo-a na tecedura entre a lembrança e o esquecimento, apontado como elemento criador positivo. Ao aludir à possibilidade da experiência humana ser construída pela memória atemporal, percebida de forma caleidoscópica, Proust eleva a arte à condição de espaço privilegiado do cruzamento tempo-espacial, percebendo-a como único núcleo possível de representação da síntese operada entre instante e duração.

Esta percepção reaparece em outros discursos produzidos no oitocentos; pontuam o caráter criador da memória e situam-na fora da compreensão da possibilidade de um resgate tranquilo. Esta visão reaparece nos discursos da historiografia e da filosofia novecentista. A partir deste esteio, a memória é percebida como peça fundamental na construção de identidades e impensável fora da relação entre o individual e o coletivo. Do mesmo modo, é reconhecido o seu poder de delinear a ipseidade a um grupo de indivíduos que compartilhem determinadas crenças e aparatos simbólicos, fazendo com que se reconheçam como membros de um grupo.

Deveríamos, então, falar em memórias, considerando a condição de teia do discurso memorialístico, a perpassar as relações entre os modos possíveis de leitura e expressão de suas dimensões coletiva e individual. A memória, como fruto da confrontação, deve ser lida como geradora da pluralidade do olhar. Desta forma, podemos apon-

tar para a relação distinta, mas jamais excludente entre as memórias coletiva e subjetiva.

As relações entre memória individual e memória coletiva são o objeto de estudo de Maurice Halbwachs, que se interessou pelo modo como se organizavam os quadros da memória coletiva. Dentro desta perspectiva, Halbwachs sublinhou a profunda ligação entre a memória subjetiva e a memória coletiva e desta com o conceito de tradição.

Para Halbwachs, a partilha das imagens da memória só poderia ocorrer em torno da aproximação provocada pela linguagem. Seria por conta desta aproximação que poderiam organizar-se na memória os elementos oriundos do sonho, da lembrança e da vigília. Ao propor a linguagem como elo entre a produção de imagens circulantes nas duas dimensões da memória, Halbwachs apontou a impossibilidade da memória individual constituir-se dentro do solipsismo.

A ideia bergsoniana de um passado inteiro, esperando para ser resgatado pela consciência, é posta em xeque pela crença na quase impossibilidade de preservação independente e completa deste passado mesmo de modo inconsciente. Halbwachs sublinhou o caráter de construção da memória, elaborada pelas representações do presente. A imagem do passado estaria necessariamente alterada pela visão de mundo e valores contemporâneos ao sujeito, acedendo à sua diferença em relação ao passado:

A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. É possível encontrar um grande número dessas correntes antigas que haviam desaparecido somente na aparência. (...) a lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica que reporta ao passado (HALBWACHS, s.d., p. 75).

Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, também propôs uma instigante releitura sobre a postura bergsoniana, que esvazia a determinação histórica da experiência em torno da qual o filósofo francês constrói os seus estudos acerca da memória. Segundo Benjamin, Proust confrontaria a percepção bergsoniana na práxis de sua escritura, na mutação da memória pura em involuntária, sujeitando esta “à tutela do intelecto” (BENJAMIN, 1997, p. 106).

Na escritura proustiana, a tentativa voluntária de acessar o passado é desde o princípio condenada ao fracasso, já que este não poderia ser chamado à tona senão pela via da memória involuntária, experiência dependente do puro acaso. Benjamin discorda da visão proustiana neste ponto: “As inquietações de nossa vida interior não têm por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só as adquirem depois que se reduziram todas as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência” (BENJAMIN, 1997, p. 106).

Em um olhar que transcende esta perspectiva, Benjamin propõe o reconhecimento da experiência como matéria da tradição, seja em uma perspectiva individual ou coletiva; assim a experiência seria formada “menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (BENJAMIN, 1997, p. 105).

A partir desta premissa, Benjamin tentará demonstrar que, quando existente, a experiência agrega na memória tanto o passado coletivo quanto o individual; e que a conceituação de Proust dialoga com um momento histórico no qual o indivíduo assiste ao esfacelamento da experiência coletiva, tornando-se cada vez mais isolado.

Onde há experiência no estrito do termo, entram em conjunção na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos com seus cerimoniais, suas festas (que, possivelmente, em parte alguma da obra de Proust foram mencionados), produziam reiteradamente a fusão destes dois elementos da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir por toda a vida. As recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca (BENJAMIN, 1997, p. 107).

Em torno da análise acima, Benjamin distinguirá duas formas de experiência: a experiência (*erfahrung*), contínua, inconsciente e involuntária, e a vivência (*erlebnis*)- individual, imediata, consciente e voluntária. A experiência é possibilitada pela vivência comunitária, prolongada; a vivência não teria este desdobramento, mas apenas a assimilação imediata.

O século XIX pode ser percebido como o limiar da perda da *erfahrung*. A remissão oitocentista a um passado nostálgico foi menos um refúgio do que uma forma de destacar a angústia desta perda e a sensação de deslocamento.

A perda da experiência, a concepção fragmentada da memória e a consequente pulverização da unicidade subjetiva são derivadas das sementes surgidas no oitocentos e apontadas por Benjamin. A esse quadro, o século XX adicionaria a emergência de novos códigos artísticos advindos da consolidação de novas tecnologias surgidas no século anterior: a fotografia e o cinema, que impactaram modos radicalmente diferentes de perceber a realidade e a noção de arte, inclusive literária.

Todos esses elementos só podem ser percebidos em uma relação dialética, fora de qualquer teleologia. É nesse jogo caleidoscópico que as conexões entre memória e literatura formam-se e conformam-se, em um quadro áporo de impermanência e consolidação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1999.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 3 vol. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. Construções em análise. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1950.

HESÍODO. *Teogonia*. Niterói: EdUFF, 1996.

LE GOFF, Jacques. *Enciclopédia Einaudi*. Memória-História. Lisboa, 1997.

NORA, Pierre (Org.). *Les lieux de mémoire – La République*. Paris: Gallimard, 1984.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

## CANÇÃO E POESIA NA TRILHA DO TEATRO

*Iran Pitthan*<sup>36</sup>

### **1. Poesia ontem e hoje**

Desde a antiguidade, percebemos diversas alianças entre a poesia e a música. E, embora a história registre também momentos de desencontro, a música é, e sempre foi, um poderoso meio de divulgação da palavra e de disseminação cultural.

No passado, a poesia era difundida através da oralidade, com o ritmo dado pelos cantores, artistas que eram também compositores e poetas, além de dançarinos. Um tempo em que as informações se faziam basicamente através da audição, pois somente a pessoas de camadas sociais privilegiadas era dado o conhecimento da escrita e da leitura, dependendo, inclusive, do interesse e das aptidões do indivíduo.

Tentamos acompanhar a parceria da poesia e da música através dos tempos. Tomando como base a peça de teatro-musical *Gota D'Água*, escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque – uma recriação da tragédia *Medeia*, de Eurípedes, século V a. C. – pretendemos mostrar que essa parceria é um elemento enriquecedor e fundamental para atingir mais diretamente as emoções de um povo. Essa união se dá por intermédio de uma empatia direta, tanto para o sujeito que detém naturalmente aptidões musicais quanto para o desprovido de ritmo, tanto para o letrado quanto para o não letrado, valorizando ambos os elementos, texto e melodia. A canção, que se estabeleceu

---

<sup>36</sup> Professor Centro Universitário Plínio Leite e professor substituto da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

na França do século XVI, de certa maneira nunca deixou de existir, passando por diversas mudanças em sua forma, mas mantendo como princípio básico a união das duas, música e poesia.

Em tempos de informação via satélite, o retorno dessa aliança entre a música e a poesia atende ao semianalfabetismo de um país como o Brasil, e às vibrações de um povo extremamente musical e rítmico – herança de ancestrais indígenas e africanos, numa retomada ao estilo antigo: o ouvido que ouve substitui o olho que lê.

A música tocada em rádio e TV, CD, MP3, Internet, Tablets, Android e tantos outros meios de fácil utilização e transporte, atende, num sentido geral, à população desprovida de conhecimento e desinteressada de uma composição mais elaborada que requeira exercício mais qualificado de leitura auditiva.

A urgência dos tempos modernos, com a informação imprecisa dada em manchetes, contribui para a preguiça no exercício das letras, o que limita ainda mais o acesso à erudição – textos mais elaborados na literatura e maior de complexidade harmônica na música. Daí, detectamos a grande aceitação de melodias fáceis e letras simples e isso aponta, de certa forma, para as origens gregas.

## **2. A poesia e a música**

Os registros comprovam que a poesia épica foi originariamente declamada com acompanhamento instrumental. No drama grego, a poesia era intimamente ligada à dança e à música. Nos últimos séculos, produziram-se exemplos ainda muito mais complexos de formas artísticas, elaboradas do jogo entre o som e a palavra: missas, madrigais da era de Palestrina, cantatas da época de Bach e a ópera desde o século XVII, que mostram relações diversas entre a música e a poesia.

Na antiguidade, essas duas manifestações artísticas foram se combinando com outros modos de expressão: o gestual, a entonação, a utilização de adereços, as pinturas e as máscaras. Segundo Aristóteles, a forma ditirâmbica mais a matéria narrativa (*mythos*) da epopeia originaram a tragédia. Na tragédia dionisíaca, as diferenças entre os homens deixavam de existir, dando lugar a um poderoso sen-

timento de unidade, um retorno à natureza e seus primários valores. Nietzsche acreditava que essa unidade era o consolo metafísico – que toda verdadeira tragédia traz – de que a vida é cheia de alegrias e indestrutivelmente poderosa, e a arte é o caminho da salvação do homem e da vida como um todo. Essa tragédia, cada vez mais performaticizada, foi uma das origens do teatro, e tem na transformação seu traço mais importante e fundamental, sendo também, o que distingue o drama da poesia épica e lírica.

A música, que não existia sem o texto na antiguidade, era uma experiência muito mais psicológica que estética, valorizando as profundas ressonâncias da palavra na consciência do ouvinte. Essa aliança com a palavra foi um traço essencial da cultura grega, continuando a poesia ligada à música pelo menos até a época dos trovadores, que perfeitamente ajustaram *motz el son* (POUND, 1970), as palavras à melodia.

A representação teatral hoje, tal como se apresenta, é o resultado de linguagens várias. No teatro, diversas artes se encontram e se somam para um mesmo fim, o espetáculo, onde cada elemento é incapaz de valer por si só. Uma das teorias mais conhecidas sobre o assunto é a de Richard Wagner, que pensava numa *arte total*, na qual a pluralidade dos meios de expressão se organizava para unificar os resultados a fim de produzir o *efeito total*. O princípio dessa arte faz subentender que o poder do espetáculo, enquanto efeito, é função direta da quantidade de estímulos despejados, ao mesmo instante, sobre os sentidos do espectador. Vamos nos ater, apenas, ao efeito da união da música com a poesia que, desde a Grécia antiga, foi o meio de aguçar as sensibilidades, o conhecimento, o prazer e a comunhão com o cosmo. E, dentro do templo de todas as artes – o teatro, música e poesia encontram-se totalmente libertas, seguem seus próprios cânones e também os transgridem, sem a censura elitista de intelectuais nem a incompreensão do homem simples.

### **3. Caminhos trilhados**

A poesia jamais deixou de ser mostrada, de alguma forma, ligada à música, desde as fases lírica e trágica da poesia grega, passando pelo ditirambo e pela tragédia ática. A partir do séc. IV a.C.,

as artes se individualizaram e depois desapareceram com Atenas, escravizada por Roma.

Do início do milênio até o séc. X, a música foi introduzida no culto cristão – salmos, hinos e cânticos, e depois no canto gregoriano, nos séculos VI a VIII, passando pelo órgão e falso-bordão. Depois, na fase polifônica, até o séc. XVII, o melodrama sacro, partes cantadas do Evangelho, com a intenção de atrair o povo para as representações. Esse movimento – a música e a palavra mantendo estreita relação, tinha sempre por objetivo alcançar o povo. Assim, nasceu a farsa, e a música profana adentrou o templo.

Desde muito, já circulavam por toda Europa os histriões – artistas cômicos, e os cantadores estradeiros – os menestrais que originaram os trovadores europeus. A aproximação desses cantadores, que traziam elementos populares e profanos, com a música erudita originou a *Ars Nova*, quando nasceram a balada – com estrofe e refrão, o madrigal itálico, a *song* inglesa, a *chanson* francesa e o *lied* alemão. Por volta do séc. XVI, a França retomava a forma grega da poesia cantada e já no séc. XVII, o instrumento musical começa a ser reconhecido e apreciado dando início à construção da arte musical erudita – é a fase harmônica que vem até os nossos dias.

A manifestação principal da melodia acompanhada no século XVII é o estilo recitativo, que se apresentou sob a forma de melodrama, oratório e cantata. A ênfase é dada algumas vezes, num estado de espírito geral, com as próprias palavras ficando vagas e musicalizadas, tendo suas vogais devidamente exploradas. O componente dramático faz com que a palavra e a música se transformem em parceiros, sem que um tenha maior ou menor valor sobre o outro. Um poema lido e uma canção cantada são dois fenômenos diversos, mas existe entre eles um elemento comum que é a voz.

No drama lírico, então, dá-se a fusão das artes de espaço e tempo: poesia, música, dança e pintura. À poesia cabe o papel de dar a significação intelectual da obra, à música cabe reforçar os valores que são mais dinâmicos e mais profundos que os da palavra.

Antes do rádio, nas salas dos cinemas, o público esperava o início da fita ouvindo chorinhos e outros ritmos da época. Nos anos 20, apareceu o teatro de revista – leve, descompromissado e malicio-

so, dirigido ao público de classe média que buscava somente diversão. Em 1917, com a gravação de *Pelo Telefone*<sup>37</sup>, o samba se estabeleceu e se firmou como música genuinamente brasileira.

#### 4. *Convergência de manifestações*

Ao transpor a *Medeia* para a realidade carioca, os autores, ao utilizarem escrita rimada, imprimiram especial ritmo à tragédia da personagem Joana, com as falas criando especial pulsação. Os poemas líricos, que expressam emoções, têm certas qualidades que os levam ao próprio limiar da música, mas continua a ser uma coisa feita de palavras e das ideias e imagens evocadas por elas. O pensamento em liberdade divaga e volta ao ritmo, sem que se perca o significado do que é dito.

No poema, o ritmo se manifesta na sua totalidade e a poesia, segundo Otávio Paz, é a forma natural de expressão humana, é a linguagem original. Em *Gota d'Água*, às canções, compostas por Chico Buarque, cabe costurar a ação e permitir o momento de *sentimento*, a consciência de estados de alma, e o complexo esquema de emoções e sensibilidades. Na canção “Flor da Idade”, o autor optou por uma valsa, em andamento 3/4, sendo modificada, no final, para 6/8 (quase como uma quiáltera):

A gente faz hora, faz fila  
na Vila do Meio-Dia  
pra ver Maria  
A gente almoça e só se coça  
E se roça e só se vicia  
A porta dela não tem tramela  
A janela é sem gelosia  
nem desconfia  
Ai, a primeira festa,  
A primeira fresta  
O primeiro amor [...] Carlos amava Dora que amava Léa que  
amava Lia que amava Paulo que amava Juca que amava  
Dora que amava...  
Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava  
Rita que amava Dito que amava Rita que amava. ...  
Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que amava

---

<sup>37</sup> Primeiro samba gravado, de autoria de Donga, Mauro de Almeida e Didi da Gracinha.

a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda  
a quadrilha...  
amava toda a quadrilha...  
amava toda a quadrilha...

Por volta do século V a. C., nos teatros populares, a tragédia chegou a ser inteiramente cantada por dias consecutivos, na época das grandes dionisíacas. Eram escritas em duração silábica, o que determinava o andamento, quando então, a música não era arte isolada e dependia da poesia ou da dança. Era o ritmo que unia essas três artes foi estabelecida, no século IV a. C., por Aristóxeno, uma quantidade de tempo chamada tempo-primeiro, que correspondia à sílaba mais breve da poesia, ao som mais curto da música e ao gesto mais rápido da dança.

Nos versos finais da canção acima transcrita, o autor nos remete a liberdade orgiástica reinante nos cultos dionisíacos em homenagem à deusa, a Grande Mãe, quando o amor era feito nos campos, numa simbologia de fertilização da terra e em agradecimento e estímulo às boas colheitas, fazendo uso da ideia desenvolvida por Carlos Drummond de Andrade no poema "Quadrilha", que por sua vez (re)lembra *Andrômaca*, de Racine. Chico Buarque completa o círculo das intenções do amor sem a censura natural que se estabeleceu na sociedade burguesa e que não fazia parte dos rituais e das bacanais da antiguidade.

Como na tragédia de Eurípedes, o coro interliga as cenas, fazendo uma ponte entre determinadas situações. Tanto o coro, que cantarola o samba tema "Gota d'Água", quanto os personagens, todos usam a canção para expor sentimentos e/ou posições diante dos fatos. O coro grego registrava os comentários da voz popular ou funcionava como *alter ego* dos personagens, permitindo livre trânsito entre passado, presente e futuro, entre consciente e inconsciente.

Através de recursos cenográficos em *Gota d'Água*, o botiquim, a oficina de Egeu, a casa de Joana e a casa de Creonte aparecem em planos diferentes e em ações simultâneas, permitindo assim um jogo de tensões diversas. A literatura e a música são artes de tempo e as artes plásticas são artes de espaço e essa soma nos leva ao *efeito total* da teoria wagneriana. Essa simultaneidade apresenta-se estabelecendo ajuste rítmico no tempo e harmonia no falar.

As vizinhas de Joana, no seu quintal, e Amorim, Cacetão e Boca, no botequim, conversam sobre a notícia publicada no jornal sobre a música de Jasão e como seu sucesso seria determinante na separação de Joana, que sempre o mantivera. Os dois planos – focos de cena, se revezam a cada comentário dos personagens femininos e dos outros, os homens. A alternância entre os personagens de apoio da trama termina com Cacetão, em solo, cantando uma embolada apologia sobre as regras básicas de responsabilidade do gigolô para com quem o sustenta:

Depois de tanto confete,  
Um reparo me compete  
Pois Jasão faltou a ética  
Da nossa profissão  
Gigolô se compromete  
Pelo código de ética  
A manter a forma atlética  
A saber dar mais de sete  
a nunca virar gilete  
A não rir enquanto mete  
Nem jamais mascar chiclete  
Durante sua função  
Mas a falta mais violenta  
Sujeita a pena cruenta  
é largar quem te alimenta  
Do jeito que fez Jasão  
Veja a minha ficha isenta  
Tenho alguém que me sustenta  
que já passou dos sessenta  
Que mais de uma não aguenta  
Que desmonta quando senta  
Que é careca quando venta  
E este amigo se apresenta  
Domingo sim outro não  
Não é virtude nem vício  
E um pequeno sacrifício  
é um músculo do ofício  
Em constante prontidão  
Fecho os olhos e, viril  
Tomo ar, conto até mil  
Penso na miss Brasil  
E cumpro coa obrigação.

A embolada é uma forma poético-musical de tradição nortestina, em compasso binário e com andamento rápido. Este tema tem métrica preponderantemente em redondilha maior e letra com rima

acentuada, o que facilita a compreensão do ouvinte. Aqui no contexto, evidencia a imigração do nordestino para a grande cidade, onde se passa o conflito, de forma a transparecer não apenas o cômico/patético da situação mostrados na letra da canção, mas também a questão social e a influência da cultura regional.

Silviano Santiago diz, em *Uma Literatura nos Trópicos* (2000), que as canções pertencem a uma sensibilidade que encontra gratificação na máscara triste da tragédia, enquanto acontecimento e não enquanto gênero. Tragédia do cotidiano e da miséria e que por isso mesmo deseja ultrapassar os limites de acontecimento gratuito e de manifestação infundada. Schiller (1991) afirma que a poesia reflete a diversidade entre ingredientes ingênuos e sentimentais, recorrendo a imagens e figuras, e incorporando materiais sonoros e rítmicos. O ritmo é, na concepção de Kayser (1970), temporalidade concreta, só consegue surtir efeito pleno pela ligação com o significado das palavras. A literatura, então, reconhece a outra arte, a música, como sua origem, como seu modelo perdido e doravante inacessível.

Em *Gota d'Água*, encontramos a exploração das potências musicais da frase. O próprio coro se faz *persona*. Sua voz se integra num diálogo das interlocuções dramáticas ora poesia ora canção e, como na tragediografia grega, é plasmado o poético no cênico, o dramático no teatral, em personificações estéticas.

Para Nietzsche (1992), o teatro resultante da *composição* apenas aparente, com destaque para o individual e com o coro deixando de ser portador do mítico e do substrato dionisíaco, não comporta a *música do ser* e a vocação metafísica, sendo um produto com validade suspeita. Dessa forma, o além – o profundo – que deveria revelar-se como ponto abismal da introvisão, vela-se. O filósofo alemão encontra na tragédia de Eurípedes fatores marcantes de uma nova tendência da arte teatral e, pode-se dizer, da cultura grega: a épica desmistificada, o realismo mimético; o socratismo crítico e o otimismo cientificista. Assim, a paixão dionisíaca é excisada, deixando de latejar o nervo vital do auto ditirâmico. A partir de Eurípedes, a tragédia perde sua substância própria – a paixão insondável de Dionísio, e passa a subsistir como sombra de si mesma – destragifica-se e passa a seguir um caminho para o puro espetáculo. A canção, através da

recepção imaginativa, é capaz de despertar na atenção do povo um universo mitopoético.

E verdade que a conceituação grega de tragédia não resistiu a Eurípedes, pois, a partir da tragédia ática, o homem começa a *pensar* também fora da ação. Daí, talvez, a empatia que desperte. Ao invés da máscara do deus, apresenta-se a face real do homem/espectador, falando como ele age e agindo como ele age – a linguagem facilitada da canção – letra rimada e melodia simples. Há perda do tom altíssimo de oráculo e do furor irracional de desvario.

##### **5. Sentimento derramado – as vibrações do ritmo**

Jasão, no original de Eurípedes, foi ajudado por Medeia a conseguir o toso de ouro, a pedido de Pélias, seu tio. Essa era a condição para reaver o trono de seu pai Éson, usurpado por Pélias, quando Jasão era menino. Em *Gota d'Água*, Jasão também recebe os favores de Joana, com quem tem dois filhos. Desempregado, ele consegue ter um samba de sua composição estourado nas paradas de sucesso, com a ajuda de Creonte, pai de Alma, a quem conquistara, com o intuito de melhorar na vida. O ciúme e a insegurança de Joana são a mola de propulsão de toda a trama. O samba *Gota d'Água*, de apelo forte, faz menção ao sofrimento acumulado, dia a dia, gota a gota e faz vibrar a corda retesada dos sentimentos que estão prontos para eclodir, numa torrente furiosa.

Medeia é filha de Hécate e neta do Sol, ardilosa e astuta, sabedora de muitos artifícios, e perfeitamente lúcida quando expõe seu plano, tramando sem falhas e com lucidez diabólica. Desse plano, faz parte a morte dos filhos, pois "nada morderá mais rijo no coração do meu marido" (EURÍPEDES, 1976). Eliminando a descendência de Jasão, ela o derrotará para sempre. Como Medeia, Joana é uma sacerdotisa, detentora de conhecimento que só aos iniciados é dado, e faz uso de feitiçarias e filtros para conseguir seu intento. Joana reclama seu homem e luta para recuperar o parceiro do seu prazer, sem medir consequências, podendo matar e/ ou morrer.

Ela é adepta dos cultos africanos, trazidos para o Brasil pelos escravos, nos quais o ritmo é condição básica na comunicação com as entidades e os tambores que marcam a pulsação do tempo nas fes-

tividades da cultura africana, segundo Gilbert Duran, têm ritmo copulativo, como em algumas tribos primitivas em que o sexo era uma explosão dionisíaca, a comunhão da carne com o espírito. E é o coito que se faz ausente da cama de Joana e pelo qual ela luta em rituais sagrados. A hora do feitiço inicia-se com uma louvação – espécie de cântico de louvor, seguindo todo um ritual de preparação e ambientação. Depois, explode o ritmo. instrumentos de percussão, tambores e atabaques, "em sua profundidade indissociavelmente carnal e cônica" (DURAN, 1978) gênese de um mundo de símbolos, a dança e o canto de candomblé, "duas dimensões constitutivas de toda atividade simbólica profunda: ancoragem na terra e repercussão na alma" (*Id.*):

Paó, Paó, Paó, Paó, Pao Parao Djagum de Oxalá  
Ele é Ogum no mar, nas matas e no rio  
Em qualquer lugar

Odé, Odé, Odé, Odó Ogum  
Rompe-mato, Beira-mar e Ogum begê  
Salve Ogum!  
Nagô e Malê!  
Salve Ogum, Iara, Rompe-mato e Naruê!

O grupo de vizinhos, mulheres e homens, fazem evolução como que tomados pelo som, entre gemidos e sussurros. E a reverência a Dionísio, a desmedida e a entrega aos sentimentos mais instintivos. O ritmo conserva-se ao fundo e Joana, jurando vingança, faz suas imprecações. Sua fala é composta em versos hendecassílabos, com rima ABBA, levando a um ritmo e respiração próprios, criando intensidade para o momento e um estado de êxtase durante a comunhão com o deus. num típico falar cantando, no estilo recitativo:

O pai e a filha vão colher a tempestade.  
A ira de centauros e de pomba-gira  
levará seus corpos a crepitar na pira  
e suas almas a vagar na eternidade.  
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais.  
Para tanto invoco o testemunho de Deus  
a justiça de Têmis e a bênção dos céus  
os cavalos de São Jorge e seus marechais,  
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,  
padroeira da magia, deusa-demônia,  
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,  
suas duzentas e cinquenta e seis espadas,  
mago negro das trevas, flecha incendiária,  
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,  
faizei desta fiel serva de Jesus Cristo

de todas as criaturas a mais sanguinária  
Você, Salamandra, vai chegar sua vez  
Oxumaré de acordo com mãe Afrodite  
vão preparar um filtro que lhe dê cistite  
corrimento, sífilis, cancro e frigidez  
Eu quero ver sua vida passada a limpo,  
Creonte. Conto coa Virgem e o Padre Eterno.  
Todos os santos, anjos do céu e do inferno,  
eu conto com todos os orixás do Olimpo!  
Saravá!

A luta pelo poder é o centro de toda questão. Joana quer Jasão que quer reconhecimento como compositor e que aceita o apadrinhamento de Creonte que paga para que o seu samba toque. Creonte, prevendo o sucesso de Jasão, entrega-lhe a filha para garantir o investimento, obtendo, com isso, um poderoso informante das insatisfações e armações do cortiço onde todos moram e do qual é dono.

Eurípedes mostrava os homens como eles são, num realismo psicológico, criando uma grande empatia com a assistência. Chico Buarque e Paulo Pontes seguem o mesmo caminho. Medeia e desmitificada quando recriada como Joana – uma lavadeira, convivendo com batuqueiros e macumbeiros, em um cortiço no Rio de Janeiro, onde a roda de samba faz parte do lazer e todos participam das batucadas. Aqui, ela não tem ascendência e, como todo herói trágico numa tragédia cerrada, seu destino é a morte ou a loucura. Em nenhum momento a personagem é odiosa. Seus atos de maldade encontram justificativa na rejeição de que foi vítima. Medeia parte no carro do Sol, seu avô. Na recriação carioca Joana foge pelo aniquilamento. Mata os filhos e a si própria.

## **6. *Pungência (em)balada: letra de música X poesia***

As canções – composições escritas para musicar poemas e/ou trechos literários, e sempre destinadas ao canto, com acompanhamento ou sem ele – envolvem ator e espectador, trazendo a inventividade da poesia na metaforização dos mundos e na liberdade que ela possui. A objetividade da letra na informação do sentimento é embalada por melodia por vezes adocicada e essa *simplificação* encontra resistência dos estudiosos tanto de música quanto de literatura, mas são essas as obras que povoam e acompanham a realidade do

povo, dores, dramas, desenganos e também realizações, festividades e alegrias. As canções costuram toda a ação dramática em *Gota d'Água*.

Diante da possibilidade de um reencontro, Joana, cheia de esperança, encaminha-se para casa, sabendo que Jasão a espera. Sua trajetória é dramática e a canção que ela canta é reveladora das intenções definitivas do personagem diante do seu conflito. Quando o verbo pode ser cortante e sem volta, o verso sugere os caminhos do céu e do inferno. A melodia se ajusta às palavras e as sensibilidades novamente se aguçam sob a tensão do encontro, no qual tudo será dito nessa típica canção. A cantora/atriz não tem preocupação com andamento, somente com a harmonia e a letra, ora acelerando ora retardando sua interpretação:

Quando meu bem-querer me vir  
Estou certa que há de vir atrás  
Há de me seguir por todos.  
Todos, todos, todos os umbrais  
E quando o seu bem-querer mentir  
Que não vai haver adeus jamais  
Há de responder com juras  
Juras, juras, juras imorais [...]  
E quando o meu bem-querer ouvir  
O meu coração bater demais  
Há de me rasgar coa fúria  
a fúria, a fúria, a fúria assim dos animais  
E quando o seu bem-querer dormir  
Tome conta que ele sonhe em paz  
Como alguém que lhe apagasse a luz,  
Vedasse a porta e abrisse o gás

Os ouvidos que ouvem Joana deixam-se tocar pela pungente exposição da dor. Não há como negar o nó da garganta quando a letra é lamentada pela voz da sofredora que a tudo se dispõe. Sem nenhum rebuscamento harmônico e acompanhada pela letra simples e bem amarrada, o ouvinte emociona-se e compactua com Joana.

Em outro momento, depois de conseguir um prazo antes de ser despejada, a orquestra ataca, para Joana cantar Basta um Dia. A introdução do canto se faz quase que como um recitativo:

Pra mim  
Basta um dia  
Não mais que um dia  
Um meio dia  
Me dá  
Só um dia  
Eu faço desatar  
A minha fantasia  
Só um  
Belo dia  
Pois se jura  
Se esconjura  
Se ama  
Se tortura  
Se tritura, se atura e se cura  
a dor  
Na orgia  
Da luz do dia  
E só  
O que eu pedia  
Um dia pra aplacar  
Minha agonia  
Toda a sangria  
Todo o veneno  
De um pequeno dia

Sem que haja interrupção do andamento, após a primeira parte, Joana comunica-se com a vizinha, mandando um recado a Jasão – quando encontramos o entrosamento do texto dramático com a melodia. Aqui, ela tem compromisso com o andamento, num ritmo *fantasia*. É utilizado um número maior de palavras dentro de um determinado compasso, numa certa liberdade de execução que determina o rubato.

Texto: Corina, Corina... Faz um favor pra mim, mulher. Vai chamar Jasão. Diz pra ele que eu estou aliviada. Minha dor está passando. Vai?...

A orquestra modula e Joana recomeça o canto na segunda parte:

Só um  
Santo dia  
Pois se beija, se maltrata  
Se come e se mata  
Se arremata, se acata e se trata  
A dor

Na orgia  
Da luz do dia  
E só  
O que eu pedia  
Um dia pra aplacar  
Minha agonia  
Toda a sangria  
Todo o veneno  
De um pequeno dia

Usando a assonância em eco, o autor estabelece um jogo sonoro que desperta a atenção do ouvinte para a palavra-chave, valorizando a rima, ora uma "-ia" ora a outra "-ura" e, na 2ª parte, novamente "-ia" e "-ata". Percebe-se a sugestão das hipóteses não apenas pelo sentido, mas pelas rimas, sonoridade e ritmo do texto.

## 7. *A ópera e a ópera*

Podemos facilmente detectar pontos comuns entre o esquema de funcionamento das óperas tradicionais e *Gota d'Água*. A ópera, ao longo de sua história, teve mudanças no seu estilo, mas estabeleceu-se da seguinte forma: um prelúdio ou abertura, onde era explicada para a audiência a ação que seria encenada/mostrada – o conflito propriamente dito, o ponto central da história. Depois, a ópera era dividida em três *andamentos* na sua estrutura básica: as *árias* – apresentadas por um dois ou três personagens principais; o *coro* – em que atuavam/cantavam todos os participantes da ação; e os *recitativos* – a parte na qual a história, propriamente dita, era desenvolvida, e os dramas e ganchos de tensão eram propostos e/ou informados ao público:

**Coro:** Tira o coco e raspa o coco  
Do coco faz a cocada  
Se quiser contar me conte  
Que eu ouço e não conto nada

**Cacetão:** Me disseram que Creonte  
Co'o casório, tá maluco  
Encheu a adega de uísque  
Vinho, querosene e suco  
Juntou tanta da bebida  
Que se alguém pega um trabuco

E dá um teco nessa adegã  
Causa enchente em Pernambuco

**Coro:** Tira o coco e raspa o coco...

**Nenê:** O vestido da menina  
Foi lá de Paris que veio  
Creonte trocou por outro.  
Que o primeiro tava feio  
Era só bordado a ouro  
E ele de ouro já tá cheio  
S: a fivela do cinto i  
Custou dois milhões = meio

**Coro:** Oi, tira o coco etc.

**Maria:** Já antes do casamento  
Creonte:= chamou Jasão  
Lhe deu um apartamento  
Um carango e um violão  
Deu-lhe um bom financiamento  
E falou, virando a mão  
Só não posso dar a bunda  
que é contra a religião

**Coro:** Oi, tira o coco etc.

Na época das harmonias palestrinianas nasceu a paixão por um gênero semimusical de falar, vista por Nietzsche como uma tendência extra-artística coatuante na essência do recitativo: ao cantor que mais falava do que cantava, cabia facilitar nesse semicanto a compreensão da palavra ao ouvinte. No caso de haver preponderância da música, incorreria o cantor no perigo de *perder* a palavra. E, como ficariam, então, os impulsos naturais de soltar a voz – o virtuosismo vocal? Era a vez do poeta, que sabia encontrar e oferecer oportunidades para as interjeições líricas e repetições de palavras, que poderiam ser exploradas como um campo possível para o cantor descansar no elemento puramente musical, sem a preocupação com a palavra.

Nietzsche fala sobre a essência do *stilo rappresentativo*, como completamente inatural e contrário aos impulsos artísticos tanto dionisíaco quanto apolíneo esse esforço de agir, ora sobre o conceito e sobre a representação ora sobre o fundo musical:

O recitativo foi tomado como linguagem redescoberta daquele homem primevo; a opera como a terra reencontrada daquele ser idílico ou heroicamente bom, que segue ao mesmo tempo, em todas as suas ações, um impulso artístico natural e, em tudo que tem a dizer, canta ao menos um pouco, para, à mais ligeira excitação afetiva, cantar a plena voz. (NIETZSCHE, 1992).

E chega à conclusão de ser a ópera fruto do homem teórico e não do artista:

Entender acima de tudo a palavra foi uma exigência dos ouvintes propriamente amusicais: tanto assim que só se poderia esperar um renascimento da arte dos sons se se descobrisse um modo de cantar em que a palavra do texto dominasse o contraponto, como o senhor domina o servo. Pois as palavras são tão mais nobres do que o acompanhante sistema harmônico quanto a alma é mais nobre do que o corpo. (NIETZSCHE, 1992).

Então, o homem em estado de paixão simplesmente canta e diz versos. Não apreende a verdadeira essência do artista e nem presente a profundidade dionisíaca da música, acabando por transformar fruição musical em retórica intelectual de palavras e sons da paixão.

Tal como a conhecemos hoje, a canção existe há bastante tempo e uma de suas características é a de ter sido produzida no meio popular e para ele dirigida. As palavras têm a finalidade de fixar a melodia na memória. Saber cantar determinadas canções é um dos prazeres do ouvinte e isso só se torna possível, em grande parte, graças à presença da letra combinada com a música.

Chico Buarque valoriza a palavra. Sem esquecer a melodia, deixa de lado a possibilidade do virtuosismo lírico, fazendo uso de canções populares, com as letras complementando o sentimento do personagem no momento da tensão. Nessa recriação, a relação ator/cantor – ouvinte/espectador se dá objetivamente através dos diálogos entre os personagens, que poderiam ser chamados de recitativos e das canções sem rebuscamento harmônico. A música tem por finalidade o aclimata mento do ambiente geral jogando com a emoção do personagem que a canta.

Ao final de uma conversaçã o com Jasão, Joana canta “Gota d’Água”, num ritmo mais denso, uma interpretação mais dolorosa permitida pelo arranjo, feito sem percussão rítmica, no primeiro momento *ad libitum*, sem compromisso com o ritmo:

Já lhe dei meu corpo, não me servia (minha alegria)  
Já estanquei meu sangue, quando fervia  
Olha a voz que me resta  
Olha a veia que salta  
Olha a gota que falta  
Pro desfecho da festa  
Por favor  
Deixa em paz meu coração  
Que ele é um pote até aqui de mágoa  
E qualquer desatenção  
faça não  
Pode ser a gota d'água...

Quando Kurt Weill concordou em musicar determinados textos de Bertold Brecht para a ópera *Mahagonny*, ele rompeu com um preconceito que os compositores eruditos, chamados sérios, sustentam. Busoni, mestre de Weill, queixava-se dizendo que ele estava se preparando para ser um parente pobre de Verdi, mas esse trabalho resultava, cada vez mais, em maior simplicidade, inteligibilidade e comunicação com o público. Reconheciam então Brecht e Weill que isso se dava pela influência dos elementos musicais populares.

Chico Buarque, como compositor popular, utilizou esses elementos na criação dos temas de cada personagem ou tensão. E foi na obra de Bertold Brecht que ele se alimentou no seu processo de criação<sup>38</sup>. Além do corpo do texto de *Gota D'Água*, escrito a quatro mãos com Paulo Pontes, elaborou sozinho a parte musical da peça.

Vindo de outras experiências de teatro: *Roda Viva* e *Calabar*<sup>39</sup>, esta em parceria com Ruy Guerra, além de ter musicado o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, Chico sempre buscou a aproximação da música com a palavra, criando letras perfeitamente ajustadas às melodias. A música converte-se em pontuação como a sublinhar as palavras, assinalando os pontos es-

---

<sup>38</sup> Alguns anos depois da experiência com *Gota D'Água*, Chico Buarque adaptou a *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht, que por sua vez já era uma adaptação da *Opera dos Mendigos*, de John Gay, tendo por base a teoria de Brecht, quando os cantores eram principalmente atores e, as canções, interrupções, sem que a música se sobrepusesse ao texto continuamente lúcido.

<sup>39</sup> Espetáculo musical censurado no dia da sua estreia no Rio de Janeiro.

senciais da ação ou do texto, porque ambas, como artes de tempo se completam e se integram.

### **8. Retomando caminhos**

Mais do que o encantamento dos sentidos, a música popular, no teatro ou fora dele, enovelada com a letra, busca uma expressão maior e mesmo sendo em muitos casos um produto mais simples, é, na recepção imaginativa, capaz de despertar o inebriado universo mitopoético do povo que tem na constância da mídia o elemento desvirtuador e manipulador dos valores mais básicos.

Por causa do massacre da divulgação de produtos iguais que se mascaram no rigor de um estilo e que se proclamam universais, perde-se qualquer possibilidade de refinamento e qualidade. Em tempos em que a poesia anda se perdendo nas prateleiras de livrarias cada vez mais empoeiradas e raras, acreditamos valer a pena o apoio da música, mesmo que seja de harmonias simples, para um casamento que sempre se mostrou fértil e capaz de agarrar *pelos ouvidos* todos os homens, no registro à boa *palavra* capaz de romper fronteiras – um dos conceitos mais abrangentes quando se trata de pós-modernidade, com as consequentes implicações relativas à banalização e à indústria cultural, do letrado e do popular, do fácil e do difícil, da cultura erudita e da cultura de massa.

Benedito Nunes, em considerações sobre a evolução da poesia e da música a partir da década de 60, diz que graças ao casamento entre a poesia e a música popular, evitou-se um período totalmente perdido em termos de produção poética. Pode ser que por esse viés o povo possa retomar o caminho do sonho e da magia, aproximando-se do fio que pode indicar o caminho da introvisão para depois se desvelar, cada vez mais forte, e deixar jorrar do seu mais íntimo a musicalidade que lhe daria o poder, poder de ser e de mirar a plenitude, aceitando todos os devires.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade: o fetichismo na música*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ANDRADE, Mário. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1943.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DURAN, Gilbefe. *Les structures anthropologiques de imaginaire*. Paris: Bordas, 1978.
- EURIPEDES. *Medeia*. São Paulo: Abril, 1976.
- GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978.
- KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 5. ed., vol. II, Coimbra: Armênio Amado, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 31, São Paulo, out. 1991.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Apresentação Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

**OS SINTAGMAS NOMINAIS  
NOSSA OPINIÃO/ OUTRA OPINIÃO  
COMO ESTRATÉGIA DE REFERENCIAÇÃO  
DO EDITORIAL DO JORNAL O GLOBO**

Ana Léa Rosa da Cruz<sup>40</sup>

**1. Introdução**

Este trabalho se propõe a investigar, segundo a proposta da referenciação e da Análise do Discurso, os editoriais do jornal *O Globo* que se apresentam sob a forma de dois artigos que abordam sempre o mesmo tema: um, intitulado *Nossa Opinião*, apresenta a visão do jornal e outro, sob o título *Outra Opinião*, geralmente assinado por um especialista ou autoridade no assunto tratado, mostra visão diferente da que o jornal assume.

Sabendo que "a produção de sentidos na notícia" (MARIANI, 1998, p. 60), nesse caso, o editorial, se dá a partir das relações sociais e políticas entre jornalistas, leitores e da "linha política dominante no jornal" (*Ibid.*, p. 60), observamos que o fato de o jornal oferecer ao leitor outra opinião constitui a possibilidade de fazer emergir outros sentidos além daqueles que *Nossa Opinião* constrói.

Os sentidos produzidos por esses editoriais nos permitem analisar, numa abordagem discursiva, a proposta da referenciação que enfatiza o caráter dinâmico de construção de referentes. O jornal *O Globo* ao subdividir o espaço do editorial, apresentando uma posição diferente da sua sobre um mesmo tema, revela a dinamicidade dos objetos de discurso e nos faz compreender como "o texto organiza os

---

<sup>40</sup> Professora do Centro Universitário Plínio Leite.

gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido" (*Ibid.*, p. 27), promovendo novas maneiras de se ler o texto.

Os enunciadores de *Nossa Opinião / Outra Opinião* ocupam um lugar social e dele enunciam, fazendo determinadas escolhas. E como sujeitos ativos realizam "escolhas significativas entre as múltiplas possibilidades que a língua oferece." (KOCH, 2009, p. 81), construindo, assim, "versões públicas do mundo", pois esses sujeitos que se inscrevem em *Nossa Opinião* e *Outra Opinião*, estabelecem estratégias a partir da imagem que fazem das pessoas que leem o jornal *O Globo*, conduzindo-as às conclusões esperadas pela empresa jornalística.

A intenção de estudar esse editorial é antes uma forma de perceber os efeitos de sentidos construídos entre interlocutores, sujeitos históricos e sociais que interagem, num espaço público, num jornal de grande circulação no país. Ao construírem objetos –de- discurso, a partir de práticas sociais, esses sujeitos nos fazem entender como objetos simbólicos produzem sentidos, sem, no entanto, negar as diferenças entre os sujeitos que enunciam e se constituem sujeitos de linguagem.

O que notamos é que, nesses editoriais, os temas políticos, econômicos ou sociais dividem o espaço para posições contra ou a favor da posição do jornal, construindo a ilusão de um espaço democrático em que uma "outra opinião" aparece de alguma forma se relacionando com a opinião do jornal e a dos leitores.

Sabendo que, em *Nossa Opinião*, se revela um sujeito cuja identidade é identificada como redator / editor representante do discurso jornalístico e se constitui, dessa forma, sujeito de linguagem, quando interpreta questões que interessam à sociedade em geral, procuramos conhecer como se estabelece o diálogo nesses espaços discursivos com *Outra Opinião*. Por sabermos que representamos o mundo por meio de elementos que emergem do discurso e são designados por itens lexicais, relacionamos referência e práticas discursivas, pois esses traços distinguem os modos de organização do discurso e seu funcionamento.

Entendemos que a inserção do sujeito numa sociedade cada vez mais informatizada exige um maior grau de instrução e informa-

ção dos seus cidadãos, requer que os mesmos encontrem subsídios para os auxiliarem nesse novo contexto, e assim, se constituírem sujeito-leitores que interpretam, significam, se inscrevem e se identificam com as práticas discursivas de *Nossa Opinião / Outra Opinião*.

Dessa forma, fica clara a necessidade de “compreender que a relação entre linguagem e mundo é uma relação construída pelos falantes e, como tal, pode ser modificada ou reconstruída” (MENEZES, 2009, p. 40). Os sujeitos envolvidos na interação editor / interlocutor, assim como o contexto em que estão inseridos, o lugar de onde enunciam e o resultado dessas condições levam-nos a buscar as estratégias que identificam a referência atribuída ao discurso e “conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial com sua capacidade de significar e significar-se” (ORLANDI, 2003, p. 15).

Neste artigo, procuramos mostrar como os mecanismos usados para referenciar as ideias do jornal *O Globo* deslocam os sentidos de uma opinião para outra, com processos envolvidos na atividade de referência organizados pela língua, em uma “relação instável, social, histórica e negociada entre linguagem e mundo: relação com ação” (MARCUSCHI, 2004, p. 265). A identidade do sujeito que enuncia do lugar de redator/editor expressa a visão da empresa jornalística *O Globo*, que possibilita a outro a construção de seu próprio discurso. Assim, é que *Nossa Opinião* alcança diferentes sentidos partindo da sua interpretação de um determinado tema em discussão, na sociedade.

De acordo com Mariani (*op. cit.*, p. 61), os discursos jornalísticos nos fazem crer que os fatos são apresentados “tais como são, com uma linguagem isenta de subjetividades”, o que nos leva a questionar quais os critérios usados na escolha do sujeito de *Outra Opinião* para representar outra formação social e ideológica, considerando o comprometimento que esse sujeito deve manter com o discurso político da empresa jornalística da qual faz parte.

O sujeito-interlocutor de *Outra Opinião*, por sua vez, também enunciará da posição de médico, engenheiro, economista, nutricionista, sindicalista etc., dependendo da escolha da empresa jornalística, que não explica essa escolha. *Outra Opinião* vem sempre com a identificação do sujeito que irá compartilhar do espaço argumentativo do editorial, reforçando a seriedade do jornal. O que mostra que o

discurso de *Outra Opinião* será materializado por um sujeito que tem certo prestígio dentro dessa sociedade.

Na interação *Nossa Opinião* e *Outra Opinião*, os sujeitos negociam, como diz Neves (2006, p. 77), “o universo de discurso de que falam, e, dentro dele, num determinado momento, escolhem referir-se a algum (alguns) indivíduo(s) cuja identidade estabelecem – ou não – segundo queiram – ou não – garantir a sua existência nesse universo.” Assim, a interação que se estabelece entre os sujeitos *Nossa Opinião* / *Outra Opinião* e os leitores do jornal revela que o espaço do editorial em questão se apresenta como unidade significativa “adequado para se observar o fenômeno da linguagem” (ORLANDI, 2003) e a construção de referentes.

As palavras, porque não constroem a realidade em sua totalidade, transformam as posições ideológicas, já que são usadas pelos falantes que criam objetos de discursos que podem ser modificados. Então, percebemos que o espaço *Nossa Opinião* / *Outra Opinião*, enquanto lugar constitutivo de sentidos permite que os leitores, também sujeitos de enunciação, se identifiquem com uma ou outra opinião, fazendo com que novos sentidos emirjam a partir da interação linguística entre os interlocutores e da construção dos referentes.

Esses textos, produzidos num jornal de grande circulação, influenciam os leitores que ao se identificarem com uma ou outra opinião “se reconhecem (em sua relação consigo mesmo e com outros sujeitos).”, através das marcas linguísticas *nossa*, pronome possessivo, que expressa a posição do jornal em relação aos fatos de grande repercussão nacional; e *outra*, pronome indefinido, que expressa opinião de algum membro da sociedade, o qual compartilha ou não da visão do jornal. Num mesmo espaço, então, temos sujeitos diferentes que falam de lugares sociais diferentes e produzem sentidos que passam os diversos discursos.

As marcas linguísticas *nossa e outra* nos oferecem subsídios para análise de um texto que, na tentativa de se mostrar transparente e democrático, revela que a linguagem usada pelo editor e interlocutor deste não é tão clara assim, pois não se podem domesticar os sentidos, os quais circulam nas relações linguagem / história. E, isso porque, segundo Mondada (2003, p. 19) não existe “uma estabilidade a priori das entidades do mundo e na língua.”, ou seja, a referência

criada pelos falantes, num determinado contexto, mostra que características, tanto discursivas como linguísticas, se manifestam no discurso e, por isso, sofrem mudanças.

E isso acontece porque tanto o dizer do sujeito–editor quanto o do sujeito-interlocutor do editorial possuem margens, isto é, vários sentidos circulam através das diferentes visões de mundo que esses apresentam. E essas visões podem ou não irem de encontro com as opiniões dos sujeitos- leitores do jornal *O Globo*. Dessa forma, os temas polêmicos suscitados no editorial *Nossa Opinião / Outra Opinião*, compartilhando ou não das mesmas crenças, estabelecem aquilo que pode e o que não pode ser dito, suscitam alteridade própria do gênero argumentativo.

Tanto os argumentos de *Nossa Opinião* como os de *Outra Opinião* são baseados no imaginário que liga sujeitos de linguagem que partilham, ou melhor, têm a ilusão de partilharem a mesma crença, no caso o editor, o interlocutor e os leitores do jornal *O Globo*. Dependendo da escolha do leitor / ouvinte, o editorial, passa, então, a ser porta voz das crenças dos outros na medida em que constrói imagens do lugar de onde se fala, editor do jornal ou o interlocutor (médico, engenheiro, professor, sindicalista etc.) que dialogam neste espaço, fazendo com que os leitores do jornal se vejam, se identifiquem com as ideias veiculadas por ele.

A língua, então, por meio das escolhas linguísticas dos falantes, materializa o discurso de *Nossa Opinião / Outra Opinião* através das palavras que assumem sentidos diversos e que de certa forma manipulam o discurso dos sujeitos, já que não existe escolha inocente diante de determinados acontecimentos sociais e políticos, que o homem moderno vivencia no seu dia a dia.

## **2. Os Editoriais de *O Globo*: *Nossa Opinião / Outra Opinião***

O editorial de um jornal expressa sempre o ponto de vista sobre os fatos, levando em conta o contexto em que aconteceram, seus reflexos e transtornos na vida das pessoas. Texto de caráter opinativo retrata o pensamento do jornal e de seus editores. Partindo de uma notícia ou de um tema, o editorialista tece reflexões sobre o assunto

em questão, posicionando – se criticamente, de forma a persuadir, influenciar o modo de pensar de outrem.

Ao se colocar criticamente diante das questões que se apresentam na sociedade, o editorial do jornal cumpre a função do texto dissertativo quando se propõe a discutir assuntos e tecer opiniões. O editorial *Nossa Opinião*, ao subdividir seu espaço com *Outra Opinião*, permite nos avaliar como no jogo comunicativo, esses textos se desenvolvem de diferentes formas, em determinadas condições de produção.

E o que nos interessa analisar nesses textos é a forma como os referentes são construídos, fazendo com que os sentidos daí emanados, influenciem e orientem conclusões que caracterizam o discurso do editor e de seu interlocutor, atuando sobre aqueles que leem o jornal *O Globo*.

Os editoriais do jornal *O Globo* que se apresentam sob a forma de *Nossa Opinião / Outra Opinião* nos oferecem subsídios para analisar a construção de referentes que é consequência da relação do indivíduo com a realidade. Isto é, as escolhas linguísticas acontecem de acordo com a percepção que os sujeitos possuem da realidade. Essa percepção é formada pelas práticas vivenciadas socialmente e derivam da oposição de ideias sobre um mesmo assunto. E a produção do discurso desses textos se faz da articulação do processo polissêmico em que os sentidos migram de um polo a outro, possibilitando inúmeros significados.

O editorial *Nossa Opinião / Outra Opinião*, que será objeto de análise neste trabalho e se encontra em anexo, é o do dia 19 de outubro de 2009 que traz como *tema em discussão: Perfil democrático*. Esse editorial, *Nossa Opinião*, compartilha suas ideias sobre o envelhecimento da população brasileira com os leitores e com o economista e professor do Instituto De Ensino, Otto Nogami, o qual se posicionará, também, sobre o mesmo tema no espaço *Outra Opinião*.

Primeiro, o editor do jornal se posiciona sobre a realidade brasileira: o envelhecimento da população, mostrando as causas desse envelhecimento, suas vantagens e desvantagens para economia do país. Ao mostrar os dados sobre o envelhecimento no Brasil, esse sujeito não só se significa como também significa aqueles que compar-

tilham do mesmo referente; o envelhecimento da população brasileira. Ainda que não haja uma relação universal, transparente e definitiva desse referente.

Desse modo, ao ser interpelado pela ideologia de que é preciso ações políticas para o país que envelhece rapidamente, o editor do jornal escreve um texto sobre os ajustes sociais, necessários para a organização do país. Oferece, ainda, aos leitores a visão de um economista e professor sobre o assunto, o qual reforçará a ideia do jornal sobre as “pressões futuras” que o Brasil sofrerá como o envelhecimento da população.

A opinião do jornal, então, virá respaldada pela opinião de um economista, uma autoridade no assunto que dará dados mais consistentes para corroborar com a imagem do editorial sobre o envelhecimento populacional.

Num mundo globalizado como o que vivemos, os sentidos circulam de todas as formas possíveis e vão tomando forma na medida em que identificam os sujeitos de uma mesma comunidade falante / pensante. *Nossa Opinião*, então, se posiciona do lugar de um jornal sério e de grande circulação no país, que está a serviço da informação e oferece aos seus leitores a oportunidade de se expressarem através da opinião do jornal ou da opinião do outro, no caso *Outra Opinião*, representado, nesse contexto, por um professor e economista.

Ao acolher outra opinião, o jornal cumpre, assim, seu papel perante uma sociedade que luta pela democracia e pela liberdade de expressão. No entanto, o que se percebe é que o sujeito de *Nossa Opinião*, na verdade legitima uma determinada ordem social, que tem respaldo nas leis que asseguram o direito de expressão na imprensa. Através da marca linguística “nossa” que dilui os vários “eu” da imprensa jornalística, o sujeito – editor, se junta a outra voz para conscientizar as pessoas sobre a necessidade de discutir esse assunto.

Nessa interação entre editor, economista e leitores, percebemos que o jornal, enquanto instrumento formador de opinião, com responsabilidade social, exige da sociedade uma conscientização sobre a situação anunciada pelas estatísticas. E, para isso, cria um quadro de referência em que informações são ativadas, reativadas ou de-

ativadas pelos conhecimentos linguísticos, textuais e discursivos operados pelos sujeitos.

### **3. Os sintagmas nominais *Nossa Opinião* / *Outra Opinião***

Ainda que marcado morfologicamente pelo pronome possessivo “nossa”, “o sujeito da enunciação está presente como falta” (Mariani, 2003. p.70), porque se submete às condições de produção impostas pela empresa jornalística, e dialoga com o professor e economista Otto Nogami, deixando que ele fale sobre a urgência de medidas políticas para o problema social do envelhecimento da população.

Como economista, Otto Nogami é capaz de entender e explicar fluxos financeiros como também prever e modelar comportamentos individuais, institucionais e financeiros; como professor é capaz de ensinar as pessoas a se organizarem diante de um problema eminente. Ou seja, ninguém melhor que Otto Nogami, para falar sobre o tema e identificar, principalmente, os sujeitos que entraram ou entrarão no chamado “envelhecimento”.

Nossa atenção aqui se volta, então, para as expressões referenciais *Nossa Opinião*/ *Outra Opinião* representadas por sintagmas nominais, capazes de se reportarem a indivíduos e a objetos do mundo. Esses sintagmas referenciais dão a sensação de que os discursos se complementam e isso significa que os sujeitos interagem de forma civilizada por meio da linguagem.

Essas expressões referenciais, também, com diz Koch (2009), “contribuem para elaborar o sentido, indicando pontos de vista, assinalando direções argumentativas,...” o que nos sugere que, ao abrir espaço para outra opinião, o editorial do jornal assume também a posição de democrático, que respeita a opinião dos outros e as acolhe. Talvez, por isso, o texto do editorial, primeiramente, exponha suas ideias através da “nossa”, sem medo de se mostrar, para em seguida deixar que “outra”, qualquer opinião, independente de quem seja, ou ideias que professem se manifeste contra ou a favor das suas.

Então, o texto jornalístico materializa seu discurso na relação que estabelece com *Outra Opinião*, mas como qualquer sujeito de ideologia, manipula o discurso do outro, na medida em que a escolha

do seu interlocutor, para falar sobre o *Perfil demográfico* do país, não é sem critérios ou desprovidos de qualquer intenção, como sugerimos.

Sendo um economista e professor, a escolha do “outro” com quem o jornal vai “interagir”, no caso, do tema em questão, Otto Nogami é a melhor escolha para falar sobre o assunto. Estabelece-se aí o lugar social do qual *Outra Opinião* enunciará seu dizer; o editorial, então, privilegia o significado de que para se solidificar a democracia de um país é preciso conhecer a realidade social e econômica desse.

Ao construir os referentes *Nossa Opinião / Outra Opinião* na elaboração do seu editorial, o jornal *O Globo*, usará estratégias de referenciação que fazem com que os sentidos estejam “no espaço discursivo constituído pelos/nos dois interlocutores.” (ORLANDI, 2003, p. 16), já que eles são constituídos pela interpretação humana de acordo com determinado ponto de vista e das escolhas dos referentes.

Desse modo, os sintagmas nominais ativam a interpretação do leitor, a representação do editorial, o contexto social em que é produzido o texto em situação comunicativa e o conhecimento de mundo e linguístico de que dispõem os sujeitos envolvidos na atividade discursiva.

Passemos, agora, à análise dos referentes *Nossa Opinião/Outra Opinião* com base nos pressupostos teóricos tratados anteriormente. Primeiramente, cabe disser que o lugar social de onde enuncia o editor do jornal é uma imagem que ele faz de si mesmo e do seu interlocutor, para daí estabelecer relações com o outro, economista/ professor Otto Nogami, de acordo com o contexto em que o discurso é produzido.

No caso do texto em questão, o discurso produzido no editorial estabelece um jogo comunicativo em que *Nossa Opinião* fala e *Outra Opinião* retoma o discurso do editor e o completa. Tanto o discurso do editor quanto o do economista e professor interpretam o significante *Perfil demográfico* de acordo com os interesses sociais e econômicos do país. Os discursos, dessa forma, seguem na mesma direção, que é a de expor à população a necessidade de se ajustar à

realidade sobre o envelhecimento do país e de se conscientizar de que essa realidade pressionará o governo a tomar medidas específicas para desenvolvimento econômico do Brasil.

Embora comunguem de uma mesma visão sobre essa realidade brasileira, os discursos são organizados de maneira diferente para informar, explicar e convencer os leitores sobre a urgência do tema. Partilham suas intenções de acordo com a própria trajetória cultural das pessoas: suas leituras, informações que têm acesso etc. Nossa atenção, porém, como já explicamos se voltará apenas para os sintagmas *Nossa Opinião/ Outra Opinião*.

Entendemos que as estratégias de referências nominais que intitulam o editorial do jornal *O Globo*, são essenciais para a interpretação dos textos que se apresentam com o título de “Ajuste à realidade”, de *Nossa Opinião* e “Pressões futuras”, de *Outra Opinião*. E, isso porque elas ativam conhecimentos linguísticos, discursivos e cognitivos responsáveis pela leitura e interpretação do texto, pois é na atividade sociointerativa que essas expressões são produzidas para nomear e fazer referências.

O Jornal *O Globo* sendo direcionado para a classe média, permite que, por exemplo, o conhecimento linguístico, adquirido nos estudos escolares, seja acionado. Sabe-se que o pronome “nossa” é possessivo; já o “outro” é indefinido. Também que esses pronomes são usados para indicar posse e indefinir algo que não está muito claro ou que não se quer que fique. Já o nome “opinião” é um substantivo que nomeia a maneira de ver de cada um. Daí a interpretação de que o sintagma nominal *Nossa Opinião* é da empresa jornalística e o sintagma *Outra Opinião* expressa a visão de um terceiro.

Fica claro também que, de maneira implícita, o uso do sintagma *Nossa Opinião* isenta a empresa jornalística do discurso de *Outra Opinião*, ou seja, ela não é responsável pelo dizer do outro, pois organiza seu discurso privilegiando determinados significantes para serem significados por outros sujeitos. Assim, o pronome “nossa”, neste contexto, é usado como um mecanismo de referenciação que reforça a ideia de localização que possui como ponto de partida os participantes do discurso tomados como possuidores.

Por isso, tratamos esses recursos não apenas como linguísticos como também referenciadores discursivos que permitem compreender a posição ocupada por um sujeito, o editor do jornal, representante de um jornal democrático que se responsabiliza pelo seu dizer, assume o que diz, porque está atento a tudo que acontece à sua volta e se posiciona de maneira crítica diante dos fatos, procurando retratar a realidade que o cerca.

Como não há escolhas inocentes, ao abrir o espaço do editorial para outra opinião, o jornal, ao usar o pronome “outra” que assume valor referencial não definido e não específico junto ao substantivo “opinião” garante um espaço democrático, pois consente a qualquer pessoa, que concorde ou não com sua visão de mundo, suas crenças e valores, e expresse suas ideias.

O uso desses sintagmas, portanto, garante ao editorial do jornal sua força argumentativa, orientam as discussões de problemas sociais ao emprestar aos leitores do jornal *O Globo* seus conhecimentos de mundo sobre os motivos que levam o envelhecimento do país e os problemas que esse envelhecimento acarreta à economia brasileira.

Assim, tanto editor quanto o interlocutor – *Outra Opinião*- se posicionam frente às questões que requerem reflexões e participação social e nos permitem verificar a veracidade dos dados observados no contexto. Assim é que, os referentes linguísticos “nossa/outra”, apontam tanto para o processo argumentativo do texto como também para a credibilidade da empresa, gerando no leitor uma sensação de tranquilidade, pois uma empresa que não impõe só sua “opinião” é confiável, democrática na prática.

Os referentes “nossa/outra” denotam respeito a um público que acredita ser capaz de pensar e chegar a conclusões sozinho. Esse acredita poder escolher a opinião do jornal ou a do outro. Verificamos que esses referentes ativam no leitor a possibilidade de ler esse editorial de maneira autônoma, já que eles instigam-no a uma avaliação positiva ou negativa das ideias veiculadas nesse espaço. E, reforçam, ainda, o prazer de ler um jornal que informa, comprova e divide opiniões.

Dessa forma, a empresa *O Globo* oferece subsídios para que os leitores se coloquem frente aos problemas enfrentados pela sociedade, pois eles compartilham das dificuldades que o envelhecimento traz ao corpo e aos cofres públicos. Assim, como diz Apothéloz & Reichler-Béguelin há a construção de uma representação que opera com uma “memória compartilhada, publicamente compartilhada pelo próprio discurso”.

#### **4. Considerações finais**

Procuramos neste artigo, ao interpretar um dos muitos textos produzidos nos editoriais *Nossa Opinião / Outra Opinião* do jornal *O Globo*, perceber como os sintagmas referenciais *Nossa Opinião/ Outra Opinião* contribuem com o processo discursivo do editorial que se dá na relação estabelecida entre sujeitos que ocupam diferentes lugares sociais.

O que nos interessou, nesse gênero jornalístico, foi justamente a relação dialógica dada a partir de uma “outra opinião” que não comunga necessariamente com as mesmas ideias da empresa jornalística *O Globo*, mesmo porque o editorial desse jornal não se apresenta sempre dessa forma. Alguns são publicados apenas com a marca *Nossa Opinião* em que somente as formações ideológicas do jornal são veiculadas.

Ao analisar os referentes nominais *Nossa Opinião/ Outra Opinião* desse editorial que tem como tema *Perfil demográfico*, verificamos como a construção da referencialidade, por meios desses, permite nos compreender o texto como uma unidade discursiva significativa, concebida por sujeitos que compartilham ou não das mesmas ideologias.

O espaço enunciativo *Nossa Opinião/Outra Opinião*, assim, liga sujeitos de linguagem que se identificam e identificam sujeitos – leitores do jornal *O Globo*, dando a ilusão de que todos possuem as mesmas crenças. No entanto, a dimensão simbólica distingue esses sujeitos de linguagem, porque a cadeia de significante é diferente para cada sujeito.

Assim é que, aparentemente descontextualizadas, essas expressões referenciais contribuem para a elaboração do sentido do texto, que desencadeará as relações estabelecidas na interlocução entre o editor do jornal e o sujeito com quem dialogará em determinadas situações. Neste editorial, o interlocutor é o economista e professor do Instituto de Pesquisa Otto Nogami, o qual apresenta dados específicos de uma das grandes preocupações sociais, o envelhecimento da população e suas consequências para o “sistema previdenciário” brasileiro.

Na elaboração desse sentido, os sintagmas nominais *Nossa Opinião/ Outra Opinião* além de contribuírem para processo de argumentação discursiva também provocam um estado de prazer no leitor que identifica e partilha os referentes “nossa/ outra” com o editor do jornal e Otto Nogami, como um espaço democrático, em que se pode confiar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARIANI, Bethania. *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais 1922 -1989*. Campinas: Revan, 1998.

\_\_\_\_\_. Subjetividade e imaginário linguístico. *Revista Linguagem em (dis)curso*, Tubarão, v. 3, Número Especial, p. 55-72, 2003

MARCUSCHI, Luiz Antônio. O léxico: lista, rede ou cognição social? In: NEGRI, L.; FOLTRAN, M. J.; OLIVEIRA, R. P. *Sentido e significação: em torno da obra de Rodolfo Ilari*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 263-282.

MENEZES, Vanda Cardozo de. Da referência à referenciação. *Cadernos do CNLF*, Vol. XII, nº 12. Rio de Janeiro: CEFIL, 2009.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M. et alii (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

NEVES, Maria Helena Moura. *Texto e gramática*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 87-147.

*Linguagem em (Re)vista*, Ano 06, N<sup>os</sup>: 11/12. Niterói, 2011

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 2003.

KOCH, I.G.V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2009.

## APÊNDICE

### AJUSTE À REALIDADE EDITORIAL *O GLOBO*: Nossa Opinião 19/10/2009

Não está mais longe o dia em que o Brasil passará a ter um perfil populacional semelhante ao de países europeus ou até mesmo do Japão, nação com maior percentual de idosos no planeta.

A queda na taxa de fecundidade, fenômeno mais acentuado entre os brasileiros com mais instrução, começa a se espalhar. Face à participação crescente das mulheres no mercado de trabalho (em média, elas também hoje têm mais anos de instrução do que os homens) e às campanhas bem-sucedidas de prevenção a doenças transmitidas sexualmente, a gravidez indesejada vem diminuindo no país. Desse modo, há também progressiva redução na diferença das taxas de fecundidade entre o Norte/Nordeste e o Sul/Sudeste; entre os mais pobres e os mais ricos.

Assim, o número de brasileiros com mais de 60 anos já supera o de crianças até 6 anos. E, no máximo em duas décadas, chegará o momento em que o percentual dos considerados idosos (acima de 65 anos) será maior que o de jovens até 29 anos.

Temporariamente, essa mudança no perfil demográfico traz enormes vantagens ao país. Na educação, ficou mais fácil atender à demanda pela pré-escola que, se bem estruturada pedagogicamente, proporciona saltos qualitativos no aprendizado e pode contribuir para eliminar rapidamente o problema da evasão escolar, que leva ao analfabetismo funcional e à falta de preparo para o trabalho.

No entanto, se pelo lado dos mais jovens será possível investir em melhora substancial na qualidade de vida, por outro o envelhecimento da população poderá significar graves problemas se o país não se preparar para enfrentar essa realidade.

Há questões objetivas que precisam começar a ser resolvidas o quanto antes, até porque esse processo de envelhecimento já está em curso: a população com mais de 80 anos crescerá, já na próxima década, a um ritmo de 6% ao ano. Da previdência social ao planejamento urbano, da saúde ao mercado de trabalho, há muito o que ser ajustado.

PRESSÕES FUTURAS  
EDITORIAL *O GLOBO*: Outra Opinião, 19/10/2009

Um levantamento realizado por especialistas americanos mostra que as pessoas com mais de 65 anos de idade representarão 14% da população mundial projetada em 2040. Esses números indicam que haverá uma forte pressão sobre os sistemas de previdência e sistemas públicos de saúde, o que deve afetar o crescimento econômico dos países indistintamente.

O processo de transformação no perfil demográfico da população brasileira começou a ocorrer de forma mais clara a partir da década de 1950, quando as taxas de mortalidade começam a apresentar quedas significativas. Por outro lado, ao longo da década de 1960 constata-se um processo de queda na taxa de fecundidade feminina.

A combinação destes dois eventos dá início ao processo de envelhecimento populacional. Apesar de nos anos 80 a composição etária da população caracterizar o Brasil como um país predominantemente jovem, neste início do século XXI o panorama começa a se modificar.

Cabe lembrar que o impacto de mais curto prazo ocorrerá sobre o sistema previdenciário, que exigirá uma revisão constante das tábuas de vida (que possibilitam calcular as probabilidades de vida e morte de uma população em função da idade do indivíduo). Estas são utilizadas nos cálculos atuariais (baseiam-se no princípio básico de calcular riscos futuros e financeiros) para a elaboração de planos de previdência e seguros contra a morte.

Isto é necessário, pois a redução na proporção entre trabalhadores e pensionistas implicará uma pressão cada vez maior sobre os sistemas vigentes de previdência.

Outro ponto que merece destaque é a pressão que o envelhecimento da população causará sobre custos de saúde pública. Doenças como problemas cardíacos, diabetes e câncer significarão enormes gastos nos sistemas de saúde.

A questão do envelhecimento populacional será objeto de intensa discussão nos próximos anos, pois à medida que este grupo etário vai adquirindo representatividade se ressaltam necessidades específicas, o que poderá levar a prioridades econômicas diferentes daquelas necessárias para sociedades formadas por populações jovens.

Otto Nogami é economista e professor do Instituto de Ensino e pesquisa.

**BRASIL E PORTUGAL:  
LITERATURA DE CORDEL, INVISIBILIDADE  
E MONOCULTURA DO SABER<sup>41</sup>**

*Maria Isaura Rodrigues Pinto*<sup>42</sup>

Nos estudos e nos prefácios dos catálogos disponibilizados pela bibliografia especializada de literatura de cordel portuguesa, é frequentemente apontado o estreito vínculo que a grande parte da produção de literatura de cordel portuguesa estabelece com o teatro. Assim, parece consenso admitir que os folhetos portugueses foram responsáveis por uma ampla circulação de gêneros e tradições, sendo que, no conjunto, sobressaem os gêneros teatrais. Trata-se, diz José Oliveira Barata, de “uma produção que floresceu no espaço ibérico, desde o século XVI até o século XVIII, de forma quase ininterrupta, testemunhando a vitalidade de gêneros dramáticos por vezes de difícil caracterização” (BARATA, 2006, p. 5).

---

<sup>41</sup> Esta pesquisa, desenvolvida no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, decorreu no âmbito do projeto “Novas Poéticas de Resistência: O Século XXI em Portugal”, um projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), com a referência FCOMP-01-0124-FEDER-007264, coordenado pela Profa. Da. Graça Capinha.

<sup>2</sup> Publicações das Câmaras Municipais, encontradas durante a realização das missões vinculadas ao projeto “Novas Poéticas de Resistência: O Século XXI em Portugal”, levam a duvidar disso.

<sup>3</sup> A apropriação feita pelo cordel do Brasil de elementos de várias culturas pode ser lida, em conformidade com os postulados de Alfredo Bosi, como uma marca de mestiçagem construída nas malhas de uma variedade de trocas culturais, que ganha configuração de viés igualitário, somente quando diz respeito a classes desfavorecidas, como as dos índios, escravos e colonos/emigrantes pobres (Cf. BOSI, 2006, p. 46-48).

<sup>42</sup> Professora da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

Contudo, não se pode esquecer que também as narrativas novelescas e os contos (ambos muito apreciados no Brasil) comparecem como matéria característica da literatura de cordel portuguesa, de cujo repertório fazem ainda parte sátiras, notícias da atualidade e crônicas sociais, entre outras modalidades de folhetos.

A atenção dada pelos pesquisadores portugueses à ligação da literatura de cordel com o teatro justifica o título atribuído ao primeiro catálogo de literatura de cordel, publicado em 1922, por ordem da Academia das Ciências de Lisboa: *Teatro de cordel, catálogo da coleção do autor, Albino Forjaz de Sampaio*. Também atestando esse elo, o recente Catálogo da *Coleção Jorge de Faria*, constituído pelo inventário de 1928 espécies, que – embora estampe, na capa, o título *Catálogo da Literatura de Cordel (Coleção Jorge de Faria)* – tem, abrindo o seu significativo prefácio, assinado pelo principal organizador da obra, o já referido pesquisador José Oliveira Barata, a seguinte referência:

A publicação do *Catálogo de Folhetos de Teatro de Cordel* da Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra dá continuidade a trabalhos anteriores e cumpre o dever de disponibilizar aos estudiosos o valioso espólio legado pelo Dr. Jorge de Faria (BARATA, 2006, p. 5).

Na linha de publicação de catálogos da literatura de cordel portuguesa, destaca-se ainda a série de *Catálogos das Miscelâneas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, cujo título, marcando diferença, evidencia tratar-se de uma recolha bibliográfica de folhetos de natureza bem diversa. Os exemplares catalogados compõem o inventário de um conjunto mais antigo de folhetos – que, conforme explicita o prefácio do Tomo 1<sup>o</sup>, muito provavelmente teria pertencido, de início, ao Rev<sup>o</sup> José Pedro Hasse de Belém – ao qual se acrescentou outra parte, formada por obras díspares de procedência variada, entre as quais figuram folhetos com orações fúnebres, elogios acadêmicos e sermões. A série de catálogos das *Miscelâneas*, dando conta de aproximadamente 20 000 folhetos, distribuídos em numerosos volumes, teve a sua publicação iniciada em 1967, mas só onze anos mais tarde, em 1974, foi feita a publicação do conhecido Tomo 7<sup>o</sup> que, como os catálogos das coleções citadas, segue acompanhado de um elucidativo prefácio, elaborado, neste caso, por Aníbal Pinto de Castro. Nesse estudo prefacial, é alvo de especial a-

tenção “um conjunto de folhetos de teatro” reunidos nos volumes DXXVI a DCXCVII, cujos inúmeros subgêneros dramáticos, indicados nas capas, o pesquisador se incumbem de caracterizar sistematicamente, apontando a imprecisão das designações atribuídas aos textos.

Castro verifica, de pronto, no nível da construção dos folhetos, a instauração de um notável imbricamento de diferentes falares, retóricas e gêneros teatrais tornados análogos na aparência e equivalentes na autoridade. Assim, nesse espaço impuro, em que comparecem, segundo o investigador, para além do português, o “teatro castelhano, italiano, francês e até inglês, com as consequentes influências culturais, literárias e sociais” (CASTRO, 1974, p. VII), é levada a efeito uma reorganização de gêneros que produz inquietação, pois desestabiliza, com suas interseções, os critérios de classificação tradicionalmente aceitos e utilizados para distinguir e escalonar os textos, procedimento que dá conta da resistência da literatura de cordel portuguesa à fixidez da norma. Por força de tais aspectos, essa forma de escrita literária permite ser pensada sob o ângulo de uma “interação cultural” que, na trilha do pensamento de Homi Bhabha, “só emerge nas fronteiras significatórias das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada” (BHABHA, 2007, p. 63).

O hibridismo gerado por meio dessa apropriação equivocada dos gêneros, capaz de promover rupturas no enunciado normatizado, além de conturbador, é simultaneamente dinâmico e conservador, já que “reterritorializa” a tradição, ao sustentá-la, mas para logo a “des-territorializar” (para usar a terminologia de Deleuze e Guattari, em *Kafka: Por Uma Literatura Menor* [DELEUZE & GUATTARI, 1977]), cindindo-a com uma nova feição dessacralizadora, que introduz uma resistência ao sistema estável de referências, tradicionalmente aceito como modelo. Esse modo de organizar o discurso marca distância em relação ao instituído, mas sem efetivamente estabelecer com ele oposição. Ao deter-se no exame do caso da Comédia, faz Castro a seguinte colocação:

Vencendo, sob a evidente influência do teatro espanhol, os limites tradicionais fixados ao subgênero, admite-se uma temática progressivamente variada, na substância e nas intenções, dando lugar a um curioso fenômeno de hibridismo literário. Retoma assuntos até então reservados

à tragédia, naturalmente adulterados e apeados do seu antigo hieratismo aristocrático. Bem sintomático deste alargamento da comédia aos temas da tragédia é o facto de com aquela designação se publicarem versões de originais trágicos. E nem a coexistência de ambas as designações no respectivo frontispício trazia preocupações de qualquer ordem como pode ver-se no n<sup>o</sup> 9347 – Comédia nova intitulada Os Persianos refugiados entre povos desconhecidos: Tragédia de Mr. De Voltaire! (CASTRO, 1974, p. IX).

A criteriosa reflexão desenvolvida por Castro aponta para um dos traços mais marcantes de grande parcela da literatura de cordel portuguesa: a instauração de categorias híbridas, destacadamente no campo teatral; contudo, é necessário não deixar de considerar que essa quebra na identificação com o hegemônico, devido à confusão e ao embaralhamento dos gêneros (a par de outras, em níveis não só linguísticos, como o apagamento ou esgarçamento da instância autoral, a fragilidade do suporte e o modo de circulação dos folhetos – sua venda e leitura nas ruas), permitiu a uma engenhosa operação editorial da classe dominante, planejada para fins, sobretudo, lucrativos, responder satisfatoriamente às expectativas de leitura de um público abrangente de leitores, fazendo apelo à fala e ao gosto “popular”. O reconhecimento dessa questão faculta assinalar que o processo de enunciação da diferença em relação ao instituído, agilizado pelo próprio hegemônico, por meio da hibridização dos gêneros, traz consigo ambivalências e contradições culturais e políticas, o que vale dizer que o cordel português pode ser lido, ao mesmo tempo, como prática simultânea de resistência e de manipulação.

Nesse sentido, diz Barata, referindo-se ao mecanismo de difusão dos textos, trata-se “de uma circulação que, embora facilmente relacionada com os cegos mendicantes, oculta os cérebros de – em nosso entender – uma verdadeira operação planificada” (BARATA, 1992, p. 380). No contexto da crítica, acata-se frequentemente a ideia de que o cordel de Portugal, com seus vários cenários, inscreve-se num quadro de comercialização vinculado a uma indústria editorial hegemônica, cuja ação lucrativa, contando com a participação de letrados (muitas vezes, no anonimato autoral), popularizou e deu feição nacional a modelos em circulação na Europa. Albino Forjaz de Sampaio, já no início do século XX, no prefácio de seu catálogo, chama a atenção para o fato de os folhetos portugueses terem sua produção também vinculada à classe dos advogados, professores,

padres, militares, médicos e funcionários públicos que, segundo ele, teriam contribuído para dar “maior lustre” ao teatro de cordel (SAMPAIO, 1922, p. 11-12).

É importante ressaltar o fato de que a irônica subversão realizada pela literatura de cordel portuguesa – fruto de uma busca deliberada por estratégias de hibridização que, entre outros aspectos, reterritorializa/desterritorializa os gêneros e atua numa margem de indecisão entre o aceite e a transgressão dos discursos dos senhores e mestres (mesmo tendo sido arquitetada, na quase totalidade dos casos, pelo hegemônico) – revela-se, desde logo, ao poder instituído como uma literatura de “malformação”, (como, aliás, é vista toda literatura popular, em geral entendida como aquela que é produzidas pelas classes desfavorecidas – o que, convém reforçar, não se confirma no caso do cordel português), estabelecendo-se, em virtude disso, uma cisão no campo literário. Jesús Martín-Barbero, em *Dos Meios às Mediações*, ao referir-se à literatura de cordel, na Espanha, e à de *colportage*, na França – o que não é diferente em Portugal –, lembra “que não podemos deixar-nos enganar pelo léxico, pois a sintaxe dessa cultura já não é popular, mas é o próprio asco e desprezo das classes altas por ela o que nos assegura que ali não há só imposição e manipulação” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 154). É essencial destacar, assim, que o procedimento editorial, adotado em Portugal, repete, à sua maneira, a ideia de um fazer literário, testada na França e na Espanha. Essas três formas de escrita do cordel – a francesa, a espanhola e a portuguesa – coincidem no fato de se localizarem num circuito de comunicação engendrado pelo hegemônico; mas, sem adesão plena às regras tradicionalmente validadas por ele, forjam procedimentos de escape (de resistência) no seu próprio interior. Já a literatura de cordel brasileira orienta-se num sentido diverso, apesar da linha comum que a conecta ao cordel de Portugal, pois não fica submetida a uma ação editorial vinda de cima. Esta se vê transformada, no contexto colonial brasileiro, com a passagem de uma forma de edição industrial agilizada pelas camadas altas para um tipo de edição que, redefinida pelas classes subalternas, ganha uma feição artesanal. O caráter descolonizador dessa mudança, alinhado a novas possibilidades discursivas, abre espaço para a revisão da cisão cultural engendrada pela situação de dominação portuguesa, visto poder ser lido como uma alerta contra o reducionismo do pen-

samento colonialista de conceber a cultura no singular. Cabe aqui lembrar o que diz Londres:

Se comparada a outras literaturas ditas populares, a literatura em verso do Nordeste, chamada de cordel, é peculiar. Veja-se, na França, a literatura de *colportage*: as editoras do livro popular francês organizaram-se desde o início, no século XVI, como atividade comercial lucrativa. A impressão dos folhetos nordestinos guarda o caráter puramente artesanal: deriva daí a qualidade inventiva e reflexiva dessa literatura que abunda em temas que refletem, com profundidade, a realidade social em que floresce (LONDRES, 1983, p. 31).

Por isso, em perspectiva distinta, o modo de produção e circulação do cordel do Brasil, no geral (e principalmente no Nordeste), não está organizado “a partir de cima”, como acontece com as literaturas congêneres da França, da Espanha e de Portugal, e, portanto, deixa maior margem à criatividade “popular” (a das camadas sociais desfavorecidas), ganhando, em função disso, uma feição híbrida peculiarmente emancipatória, pelos laços operados com a incorporação de valores de sistemas culturais (dos índios, dos negros e dos emigrantes portugueses pobres<sup>2</sup>) menosprezados pela lógica colonial, caracterizada pela segregação étnico-cultural. Chama atenção para essa questão, Antônio Cândido, em *Formação da Literatura Brasileira*, ao referir-se às academias literárias brasileiras que, no dizer do historiador, constituíam “um esforço da imposição da cultura erudita, de tipo europeu, em detrimento das manifestações de cunho popular, que assumiam relevo ameaçador em certos casos” (CÂNDIDO, 1959, p. 71). Observe-se, nesse sentido, a passagem a seguir, extraída do *Cultura Brasileira: Tradição e Contradição*, em que Roberto Schwarz confirma que, durante o período colonial, manifestou-se a internalização de um olhar eurocêntrico, que privilegiou certos valores culturais em detrimento de outros por razões étnico-hegemônicas: “Digamos, esquematizando ao extremo, que na situação colonial o letrado é solidário da metrópole, da tradição do Ocidente e também de seus confrades, mas não da população local” (SCHWARZ, 1987, p. 104).

A apreensão do cordel do Brasil como produto híbrido, no qual o legado do Ocidente, tomado de empréstimo, convive conflitivamente com raízes de várias vertentes culturais maginalizadas, que se solidarizam, conduz ao reconhecimento da contribuição das cultu-

ras populares, assim funcionando como importante elemento de resistência ao hegemônico, isto é, ao central, à metrópole.

Desenhando contornos de resistência que a comunicam ao “popular”, ressaltadas as particularidades de cada escritura, logo se constata que também a literatura de cordel portuguesa é minimizada no interior do sistema literário instituído, sendo, na maior parte das vezes, olhada com restrição. Mesmo Castro, no seu prefácio do Tomo 7<sup>o</sup> das *Miscelâneas*, embora reconhecesse o valor da arte de cordel, não se privou de fazer a seguinte observação: “Através destas obras (e mau grado a banalidade de muitas), abre-se vasto campo de pesquisa acerca da importância do cômico no espírito do século XVIII” (CASTRO, 1974, p. XXXI).

Segundo Barata, em *História do Teatro Português*, “Entre nós a procura de uma definição para o que vulgarmente chamamos *literatura de cordel* tem presente, regra geral, a materialidade e/ou o pouco valor literário atribuído a esta produção”. O autor ilustra a sua colocação com dois expressivos exemplos, respectivamente, extraídos de Sousa Bastos e Albino Forjaz de Sampaio. Ei-los a seguir:

São peças de cordel as populares de pouco valor. Têm esta denominação porque noutro tempo, se usava imprimi-las em fólio e expô-las depois à venda penduradas em cordéis (BASTOS *apud* BARATA, 1991, p. 250).

Teatro de Cordel não é um gênero de teatro, é uma designação bibliográfica. E essa designação nasceu de os cegos, ou papelistas que o vendiam, o expoem à venda “pendente dum barbante pregado nas paredes ou nas portas [...] Teatro de Cordel e teatro popular o mesmo é” (SAMPAIO *apud* BARATA, 1991, p. 250).

Após serem feitas ressalvas às abordagens trazidas pelos exemplos, o autor diz que o modo de difusão dessa literatura (“tocando leitores que pelo seu nível de cultura se situam à *margem*, quando não próximos dos limites da incultura” [BARATA, 1991, p. 251]), associado à criativa prática de reelaboração dos componentes próprios da “cultura popular”, solicita a sua inserção num contexto disciplinar mais amplo para um alcance produtivo dos questionamentos que suscita. Adiante, na mesma obra, destaca quatro pontos que podem atestar a importância dessa escrita literária, numa dupla perspectiva: a “literária” e a da “história das mentalidades”. A proposta, formada por uma visão de natureza teatral, é formulada nos seguintes termos:

Só analisando e considerando de forma sistemática o complexo *corpus* de que dispomos poderemos confirmar, num arco cronológico que se desenha do século XVI até o final do século XVIII, como:

- a) se desenvolveram entre nós as influências do teatro espanhol, italiano e francês;
- b) se processou (e a partir de quando), o triunfo do espetáculo operísticos bem expresso nas múltiplas traduções de Metastasio, Goldoni, Apóstolo Zeno;
- c) a par dos vectores “cultos”, floresceu o *auto* tradicional, de inspiração vicentina ou o *entremes* popular que, no essencial, dava continuidade a situações típicas da *farsa*;
- d) as muitas obras “traduzidas” ou “acomodadas ao gosto português” se encontram bem distantes do original escolhido, remetendo para cenários e situações tipicamente portuguesas, assim se tendo produzido vasto (e também pouco meritório) repertório que alimentou os palcos portugueses (BARATA, 1991, p. 251).

Aqui também, é difícil não reparar que o comentário entre parênteses acrescenta aos atributos valorizados da literatura de cordel de Portugal um sinal de menos.

O contexto restritivo e/ou de pouco apreço em que se insere a literatura de cordel portuguesa vincula-se ao modo conflitual de sua realização, o qual implica um estado de tensão permanente entre o hegemônico (representado pelas instâncias editoriais e pelos agentes letrados, pertencentes à classe dominante, envolvidos na produção dos folhetos, mesmo que anonimamente) e o contra-hegemônico (entre outros aspectos), patenteado por um discurso que busca identificar-se com o “popular”, cuja “subalternidade” é forjada, muitas vezes, por meio de um híbrido transgressor. Podemos perguntar: qual a razão? No século XVIII, para cultivar o nacionalismo e fazer apelo à raiz? Em face dessa ambiguidade constitutiva, o tratamento dado à literatura de cordel portuguesa suscita uma série de contestações e contradições no enfoque de sua articulação com o “popular”, como se verá a seguir.

Embora muitos autores refutem a sinonímia dos termos “literatura de cordel portuguesa” e “literatura popular,” pelo fato principal de os folhetos portugueses, reconhecidamente, terem seu processo de produção gerido pela classe dominante, a expressão “literatura popular”, com ou sem aspas, continua sendo utilizada para fazer re-

ferência à literatura de cordel portuguesa, até mesmo, em alguns casos, pelos próprios investigadores que questionam essa relação sinônímica. Independentemente das contestações feitas à aproximação direta entre a produção de cordel lusitana e a “literatura popular”, há o reconhecimento comum de ter-se na literatura de cordel portuguesa uma prática identificada com o “popular” devido a fatores relacionados à sua linguagem, à sua produção e/ou ainda ao seu modo de circulação no mercado. Segundo Carlos Nogueira, em *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, há nessa produção a ocorrência de múltiplos aspectos que apelam a tal associação. Os elementos considerados “populares” são assim indicados pelo pesquisador:

[...] a forma de comercialização ou exposição; a fragilidade da edição; os destinatários privilegiados (digamos, para já, apesar da ambiguidade do termo, “populares”); a brevidade dos textos; a linguagem objetiva, concreta, clara; a economia dos recursos que concorrem, em muito da literatura dita culta, para a densidade ou opacidade semântica e técnico-estilística do texto literário, recorrendo a códigos que facilitam adesão aos produtos desta cultura impressa; a simplicidade das estruturas e dos enredos; a precipitação da intriga, que dispensa desvios significativos; os protagonistas heróicos; os finais fechados com soluções tipificadas, tendentes para o “final feliz” ou moralizador; as concepções dualistas do bem e do mal; as emoções inequívocas, contrastantes; as ideias preconcebidas; o gosto pelo idealismo; a superficialidade crítica, cômica ou irônica; a propensão para o sentimentalismo; o tom coloquial e o comprometimento com a oralidade etc. (NOGUEIRA, 2004, p. 14-15).

Como se pode constatar, a premissa que norteia a citação está profundamente calcada em valores monoculturais, produzindo efeitos de descrédito pelo que é tido como “popular”, com o emprego das palavras e expressões: “objetiva, concreta, clara”, “a simplicidade”, “as ideias preconcebidas; o gosto pelo idealismo; a superficialidade da crítica” – apenas para citar as principais. O que a caracterização do “popular” assim enunciada deixa entrever é a noção dominante de literatura como algo universal – as grandes obras da tradição ocidental tomadas exemplarmente como referencial canônico – perante o qual as produções da “literatura popular” constituem um conjunto secundário e desprestigiado. E, no entanto, como se sabe, as práticas apontadas, no âmbito do discurso literário oficial, também podem ser localizadas – o que fica invisibilizado.

De maneira bem semelhante ao que se dá na abordagem do cordel do Brasil, aloja-se no trato da literatura de cordel lusa uma

concepção dicotômica hierárquica que, balizada pelo mito da existência de um cânone de critérios pretensamente universais, situa-se no eixo de uma perspectiva crítica depreciativa, sintonizada com o padrão monocultural do “rigor do saber” (SANTOS, 2004, p. 247), cuja ação excludente cerceia o reconhecimento pleno do valor cultural de qualquer outra forma de realização do literário, mesmo quando essa outra manifestação literária é alçada à condição de objeto de estudo e declarada digna de atenção e interesse.

Márcia Abreu, na obra *Histórias de cordéis e folhetos*, diz julgar correta a dissociação entre o “cordel” e o “popular”, já que, do ponto de vista da produção e do público, a literatura portuguesa não se inclui exclusivamente nas camadas populares (ABREU, 1999, p. 23). A seguir, em outro ponto da mesma obra, acrescenta: “O que uniformiza essa produção e que a torna, num certo sentido, popular não é o texto, os autores ou o público e sim a materialidade – sua aparência e seu preço” (ABREU, 1999, p. 48). Neste caso, a noção de “popular” se fixa exclusivamente no meio de divulgação, no suporte.

Já Barata, tecendo reflexões sobre o que considera ser “aspecto fulcral na avaliação crítica dessa literatura”, no caso, “a discussão da difusa noção de povo e popular”, alerta: “Convirá, no entanto, ter bem presente que o grau de intersecção entre o domínio especificamente popular e a 'difusão popular' da literatura de cordel está longe de ser claro” (BARATA, 2006, p. 17).

Assim, além da diversidade de posições, da qual se deu uma mostra, há ainda, como Barata aponta, o fato de o próprio termo “popular” se revelar ambíguo, tornando difícil, sob o peso de tantas e controversas propostas, a sua conceituação, bem como a delimitação de seu domínio. Michel de Certeau, muito justamente, aprofundando o questionamento sobre o popular, chama a atenção para o fato de que:

A reconhecida incerteza quanto às fronteiras do domínio popular, quanto à sua homogeneidade diante da unidade profunda e sempre reafirmada da cultura das elites, poderia justamente significar que o domínio popular não existe ainda porque somos incapazes de falar dele sem fazer com que ele não mais exista (CERTEAU, 1995, p. 70-71).

Saraiva, por sua vez, ao deter-se no exame do quadro polêmico que envolve a literatura de cordel portuguesa, buscando uma saída para o impasse, defende a ideia de que, pelo menos por ora, conviria

usar, no lugar de “popular”, a designação “marginal/izada”, condizente com o enfoque preconceituoso a que essa literatura é, em geral, submetida. Nos seus próprios termos: “enquanto não avançarem os estudos sobre ela, será preferível incluí-la entre uma vasta literatura que se pode adjectivar não como popular, mas como literatura ignorada, esquecida, censurada” (SARAIVA, 1975, p. 118).

Ainda na trilha das contradições, é interessante refletir sobre como o significado do resgate das coleções e da edição dos catálogos de literatura de cordel portuguesa configura, igualmente, situações ambíguas, que colocam em pauta esquemas e valores monoculturais vigentes.

Foi o receio da perda que fez, já por volta de 1922, que se produzisse, contra o “efetivo” desaparecimento de folhetos de literatura de cordel, um conjunto de ações, visando salvaguardar coleções existentes. O empenho de Albino Forjaz de Sampaio na elaboração do primeiro catálogo de literatura de cordel é um marco nesse sentido. No prefácio, o colecionador deixa claro o seu intento de recolher, fixar e preservar o seu acervo, quando comenta: “[...] neste gênero de bibliografia, há já espécies extintas! Diz o Sr. José Leite de Vasconcelos que as obras de literatura de cordel vão rareando nos alfarrabistas e vêm recolher o que ainda existe” (SAMPALIO, 1922, p. 11).

Tendo sido reconhecida por intelectuais como produto cultural, integrante das tradições nacionais, essa literatura – dada como agonizante no final do século XIX (perspectiva que fica a solicitar estudos<sup>3</sup>) – após a recolha das espécies, pertencentes a colecionadores, e subsequente catalogação das coleções, passa às prateleiras das grandes bibliotecas, onde, recontextualizada, é devolvida à esfera pública na condição de patrimônio. É importante lembrar o que diz Michel de Certeau, em *A escrita da história*, sobre o procedimento que transforma objetos em documentos: “Este gesto consiste em “i-solar” um corpo, como se faz, em física, e em “desfigurar” as coisas para construí-las como peças que preenchem lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele forma a “coleção” (CERTEAU, 1982, p. 81). É assim que, por exemplo, vamos encontrar os exemplares catalogados da coleção das *Miscelâneas* em estantes da monumental Biblioteca Joanina, da Universidade de Coimbra, compondo o que se chama, no prefácio (sem numeração de página) do Tomo 1<sup>o</sup>, uma

“Reserva”, antes só consultável no local e, agora, na sala de manuscritos da Biblioteca Geral, em presença da bibliotecária, após feita solicitação antecipada dos volumes. Já a *Coleção Jorge de Faria* está reunida, como anuncia Barata, no prefácio, “na vastidão de uma 'biblioteca' que é o testemunho indesmentível do seu (de Jorge de Faria) permanente interesse pela arte teatral e pelo exercício da crítica teatral” (BARATA, 2006, p. 5).

Sem perder de vista o grande mérito dos trabalhos dessa natureza, não se pode deixar de reconhecer que, ao se catalogarem as obras, sem uma ação paralela que atente para a valorização de seus atributos literários na academia (o que não deixa de se refletir nas escolas), bem como para seu percurso histórico e sua presença nos compêndios, como que se poda o que ainda é expressão de vida, pois o sentido da relação dinâmica entre o passado e o presente é abolido, em face da atenção concentrada no que se julga desaparecido, morto. Ademais, a operação de resgate reduzida a simples expediente bibliográfico não contempla a ideia de cultura reinventada na cotidianidade da vida, fazendo com que a validade e o prestígio dessa produção venham da morte que a alça à condição de raridade, de restos prenunciadores de um fim. Parece válido aplicar-se aqui as palavras que Michel de Certeau, em “A beleza do morto”, dedicou à literatura de *colportage*:

Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possível pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores. Do mesmo modo, não surpreende que a julguem “em via de extinção”, que se dediquem agora a preservar as ruínas, ou que vejam a tranquilidade de um aquém da história, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido (CERTEAU, 1995, p. 56).

Essa visão de “objeto abolido e nostálgico” é a que Forjaz de Sampaio já expressa no prefácio do primeiro catálogo de literatura de cordel portuguesa, quando diz: “Folhetos amarelecidos e nodoentos, quantas esperanças, quantos sonhos, quantas angústias não trouxeram presos a si. Teatro que passou, está morta, delida em pó a geração que convosco riu, amou sofreu” (SAMPAIO, 1922, p. 11). Nesse contexto, a fala do prefaciador (e colecionador) sugere uma espécie de rito de sepultamento para que se celebre o morto como tradição nacional. O gesto consiste em não falar dele a não ser para solenemente enterrá-lo. A possibilidade de articular esse conjunto de folhetos com o que surge, com o novo, na busca de evidenciar as dinâmi-

cas interculturais e literárias, como que desaparece e a biblioteca passa a ser o lugar onde “descansam” os “resíduos”, um sepulcro para acolher o que sobrou de uma tradição extinta. Em outras palavras: transformando-se o popular em raridade, inventa-se com isso uma tradição; no entanto, as coleções entronizadas não constituem um limite, nem a tradição encontrou seu fim. Embutido nesse empreendimento, há um modo ilustrado de pensar a cultura popular, que Marielena Chaui assim define: “A perspectiva Ilustrada [...], por seu turno, vê a Cultura Popular como resíduo morto, como museu e arquivo, como o “tradicional” que será desfeito pela modernidade, sem interferir no próprio processo de “modernização” (CHAUÍ, 1986, p. 24).

O resultado da valorização do se julga extinto é, por outro lado, ambíguo de outra maneira, pois se se considerar que a literatura de cordel é frequentemente pensada como sinônimo de “literatura popular”, como atestam inúmeros estudos (mas não sem contestações), estaria ocorrendo, no caso, o que se pode chamar de efeito de enobrecimento, agilizado por um grupo de prestígio cultural. No entanto, segundo Antonio Augusto Arantes, “a partir dos lugares de onde se fala com autoridade na sociedade capitalista, o que é ‘popular’ é necessariamente associado a ‘fazer’ desprovido de ‘saber’” (ARANTES, 1998, p. 14). Nesse sentido, a literatura de cordel, vista como pertencendo à esfera do “popular”, continua a ser considerada (apesar de nobremente emoldurada “após a morte”) “a outra literatura” que, por contraste com a chamada “literatura culta”, consagrada pelo saber dominante, é, no dizer de Arnaldo Saraiva, apreendida como “pobre” (SARAIVA, 1975, p. 103), ou ainda, como

indigna de figurar ao lado ou no meio da superliteratura; desprovida de beleza, de harmonia, de eloquência; cheia de vícios e de erros contra a clareza, a concisão (e se calhar também contra a simplicidade), contra a pureza e riqueza da linguagem, contra a retórica e a estilística; vazia de ideias profundas, e altas, e sublimadas; abundante em ideias corriqueiras, coxas, baixas, grosseiras (SARAIVA, 1975, p. 113).

Dessa maneira, há que se notar que, embora lhe seja reservado um lugar nobre em bibliotecas de grande porte, ela continua a não ter efetivamente espaço na academia, na escola e nos livros de literatura. Quanto a este último aspecto, exemplos significativos de do que Boaventura de Sousa Santos chama “modos de produção de não existência” são fornecidos por Saraiva:

Uma *História da Literatura Portuguesa* que em vários passos se quer marxista – trata-se, claro está, da de Antônio José Saraiva e Oscar Lopes – [...] arruma em três 3 linhas (3<sup>a</sup> ed., p. 585) a “literatura de cordel” [...] O segundo exemplo, que também parecerá concludente é o *Dicionário da Literatura*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho (2<sup>a</sup> ed. 1969). Em vão tentaremos encontrar nele um artigo autônomo sobre “cordel” ou “literatura de cordel” (SARAIVA, 1975, p. 111).

Tem-se aí configurada uma ausência que evidencia um cerceamento ideológico, cuja ação dá como não existindo de fato a literatura de cordel portuguesa, mesmo que, como bem se acentuou, em dado momento (quando a julgaram desaparecida), ela tenha passado a ocupar lugar de relevo nas estantes de espaços públicos de leitura.

Para mais, e tendo-se agora mais especificamente em conta a realidade brasileira, de modo semelhante, verifica-se a quase ausência da literatura de cordel nas universidades, nas escolas e nos compêndios de literatura. E, ainda que ela tenha, ao logo do tempo, conseguido ganhar certo reconhecimento, com a catalogação de coleções, a fundação de bibliotecas de cordel, a elaboração de antologias e estudos, entre outras ações, a natureza de sua linguagem, vinculada à oralidade e, não raro, às variedades não padrão da língua, além de outros fatores que a ligam à esfera do “popular”, lhe confere um lugar ambíguo de subalternidade em relação à literatura consagrada.

Um exemplo em que o preconceito relativo à linguagem do cordel brasileiro ganha espaço é no estudo introdutório do livro *Patativa do Assaré, Uma Voz do Nordeste*, editado pela Hedra. Ali, Sylvie Debs, da Université Robert Schuman, transcreve, sem ressalvas, o seguinte comentário de José Arraes de Alencar, que consta na primeira compilação dos versos de Patativa do Assaré, publicada com um “Elucidário”:

[...] a linguagem cabocla – o linguajar da rude gente sertaneja, tão crivado de erros, de mutilações e acréscimos, de permutas e transposições, que os vocábulos com frequência, se transfiguram completamente, sendo imprescindível um elucidário para o leitor não acostumado a essas formas bárbaras e, ao mesmo tempo, refeitas de típico e singular sabor (ALENCAR *apud* DEBS, 2004, p. 22).

A passagem mostra bem que, mesmo quando se pretende enaltecer o cordel como forma não canônica de expressão literária, a caracterização de sua linguagem, restrita ao código linguístico, pode, caindo na armadilha do preconceito, revelar-se bastante limitada.

Também na linha de uma conduta preconceituosa, um exemplo significativo de como a literatura de cordel do Brasil envolve aspectos próprios desse efeito de descrédito é a “atitude corretiva”, muito frequente, ainda mais no passado, de “reescrever” o folheto por acasão de sua reedição ou, principalmente, de sua publicação em livro. Esse procedimento, no entanto, não é novo e não se restringe ao Brasil e à literatura de cordel, estendendo-se ao âmbito das manifestações populares em geral. Maria Guerra Husseini, em *Literatura de cordel enquanto meio de comunicação no Nordeste brasileiro*, assinala que Almeida Garret, em seu *Romanceiro* (1947), não foi fiel aos textos populares, adulterando-os com correções infundadas (HUSSEINI, 1976, p. 128). Há aí uma nítida demonstração da crença na existência de uma “unidade linguística” (BAGNO, 2003, p. 15), o que impede a aceitação de que o uso das variedades não padrão da língua, nessas produções, não significa, de forma alguma, que não possam ser incluídas no circuito cultural ou que tenham sua qualidade literária afetada devido à sua linguagem, considerada pelo saber dominante como “errada” e “inferior”.

Nasce daí a ambiguidade fundamental no trato dessa produção e, nesse caso, tanto no Brasil como em Portugal: de um lado, somente a “alta cultura” pode assegurar um lugar de prestígio e um estatuto de nobreza a essas obras, colocando-as junto de obras da literatura institucionalizada, nas grandes bibliotecas públicas e fundações (no Brasil, destaca-se a Fundação Casa de Rui Barbosa), visto que detém o monopólio do saber e do poder, pelos quais se fortalece e pode criar objetos de conhecimento dotados de poder (FOUCAULT, 1979). Por outro lado, em face da vigência desses próprios princípios, cuja lógica deriva da “monocultura do saber e do rigor saber” que, segundo Sousa Santos, “é o modo de produção de não existência mais poderoso”, transformando a “alta cultura” em critério único de verdade e qualidade estética, em cânone exclusivo de produção de conhecimento ou de criação artística (SANTOS, 2002b, p. 247), nos dois países – sem que a oscilação entre aproveitamento e menosprezo se desfça – a literatura de cordel continua sendo submetida a apreciações redutoras baseadas em critérios de valor alheios à sua escritura, o que gera formas de não existência com efeitos de ocultação e descrédito. Trata-se de uma hipervisibilidade que se baseia no descrédito; e de uma invisibilidade baseada no preconceito.

Em qualquer dos casos, é sempre um processo discriminatório de responsabilidade das instituições regulatórias da cultura e do ensino.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2003.

BARATA, José Oliveira; PERICÃO, Maria da Graça (Orgs.). *Catálogo da literatura de cordel*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. (Coleção Jorge de Faria).

\_\_\_\_\_. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOSI, Alfredo. (Org.). *Cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CANDIDO, António. *Formação da literatura brasileira*. vol. I – (1975-1983). São Paulo: Martins, 1959.

CAPINHA, Graça. Tecendo e distorcendo o colonialismo da linguagem: um pequeno e quotidiano exercício de poética. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n<sup>o</sup>. 47, 1997.

\_\_\_\_\_. Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): poesia dos emigrantes portugueses no Brasil. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48, 1997, p. 103-146.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

\_\_\_\_\_. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, 7 t., Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1974.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: \_\_\_\_\_. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAUI, Marilena. *O conformismo e a resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DEBS, Sylvie (Org.). *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HUSSEINI, Maria Marta Guerra. *Literatura de cordel enquanto meio de comunicação no Nordeste brasileiro*. São Paulo: C.Q. Ltda, 1976.

LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Do folclore ao popular. In: \_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

NOGUEIRA, Carlos. *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Teatro de cordel. Catálogo da coleção do autor*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922 (1920 é a data assinalada no frontispício).

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada* – novos ensaios. Porto: Árvore, 1975.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 91-110.

SANTOS, Boaventura Sousa (Org.). Descobrimientos e encobrimientos. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 38, 1993, p. 5-10.

\_\_\_\_\_. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 38, 1993, p.11-39.

\_\_\_\_\_. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In: \_\_\_\_\_. *Entre o ser e o estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 2002a, p. 24-85.

\_\_\_\_\_. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 63, 2002b, p. 237-280.

## ROLAND BARTHES OU MÁSCARAS EM PROFUSÃO

Rodrigo da Costa Araujo<sup>43</sup>

**É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo. (BARTHES, Roland. *Sollers escritor*, 1982, p. 51)**

**A imaginação do leitor é líquida. (*Ibid.*, p. 60-61)**

**No texto (na obra), é preciso ocupar-se do ator. (*Ibid.*, p. 69)**

Barthes por viés, aos saltos, sob perspectivas, aos fragmentos. Um pouco (ou aos poucos) ao modo dele. Friccionar seu nome, sua feitura gráfica, nos limites das noções de texto, língua, escritura, biografema, Barthes-crítico, Barthes-plural, Barthes-pintor, Barthes-professor, Barthes-escritor, leituras dispersivas. Algumas vezes óbvia; outras vezes, obtusa. Sempre inscrita no *Plaisir du Texte*.

Aí, Barthes exhibe as forças que o compõem, sem minimizar a violência de seus embates e fragmentos, mas exercendo a prática sutil das harmonizações e da delicadeza. Seu movimento de escritura importa técnicas singelas do desenho e da música, do crítico ao escritor, do pintor ao crítico: combina, alterna, propõe, retoma direções e ritmos, fazendo e desfazendo percursos. Nesses jogos, configura mo-

---

<sup>43</sup> Professor de Literatura Brasileira e Literatura Infantil na FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé; Mestre em Ciência da Arte e Doutorando em Literatura Comparada pela UFF. / E-mail: [rodricoara@uol.com.br](mailto:rodricoara@uol.com.br)

saicos, revestidos de uma única e de múltiplas faces; nas faces, face-tas, e assim por reflexos, sombras de um jogo irônico de esconde-revela, em que os circuitos se desencontram, sujeito da escritura e sujeito da leitura sempre em canais diversos.

Propositais perversões de um Proteu<sup>44</sup>, de mosaicos ou construções do escritor que descontrola os mecanismos e os condicionamentos de leitura e do olhar, de seu trapaceado e fascinador leitor, para sempre hipnotizado por seu olhar e truques. Trapaceador e trapaceados ocupam lugares flutuantes, lugar da escrita, da leitura, do olhar, duplos de Barthes, sem o saber. Lugar de um texto-proteu<sup>45</sup> e bailarino, de leitor abstrato, escritura alucinatória. Se relemos – reescrevemos – as faces/o texto barthesiano, entre a luz e a sombra do mito (diríamos, no seu intertexto mitológico: apolíneo, dionisíaco), reconheceremos, em figurações e desfigurações múltiplas, os fragmentos mitográficos que nele citacionalmente comparecem, desaparecem. Aliás, da mitologia à mitografia conseguimos traçar algum percurso escritural de Barthes ou mesmo seu reverso poético.

\*

Em Barthes, o modo fluído e complexo do ensaio serve-lhe para fazer-se teoria, poética, crítica literária, arte, ficção, retratos, reflexões, aforismos. Deste teatro protéico da escritura, Barthes encena, traz à cena, faz encenações.

\*

*Barthes-Crítico. Essais Critiques* proporá indagações. Uma crítica que se quer mais pergunta do que respostas. Pelos vários ensaios que compõem a obra, persegue-se o sentido da crítica e, através dela, a procura para pôr em crise a própria literatura. A relação da crítica à obra é a de um sentido a uma forma. O crítico não traduz a obra, pois não há nada mais claro do que ela própria. O que ele pode

---

<sup>44</sup> Sobre o mito de Proteu, consultar Brandão (1998) e Grimal (1993). Para uma atualização do mito de Proteu na sociedade consumo, verificar Baudrillard (1981/1995, 1990 e 1991)

<sup>45</sup> Proteu é entidade que encarna a reproduzibilidade, com várias faces, gerando máscaras em profusão, criando o excesso de um mesmo rosto. Como um Proteu, Barthes é fugidio, mutável, arredo, instigador de ciladas, truques, reconfigurações. Proliferando em outros adjetivos, Barthes semelhante a Proteu, assumiria intertextualmente uma prática errante, mutante, maquiada, disfarçada, vertiginosa, insaturável, muitas vezes mascarando-se, tornando-se multifacetado. Sempre um Barthes caleidoscópico.

fazer é engendrar certo sentido, derivando-o de uma forma, que é a obra. (BARTHES, 1966, p. 64).

Das proposições de *Critique et Vérité* teremos uma prática em S/Z – a análise textual de Sarrasine, de Balzac. Teoria, prática, leitura, transgressão, lexiás<sup>46</sup>. Das várias críticas (psicológica, psicanalítica, estrutural, temática, histórica) estabelece-se uma prática de leitura. Não há uma teoria ou uma leitura – há teorias e leituras. Teorias e leituras das singularidades, dos valores de suas transmutações. Sem pressa ou pelas lexiás vai-se formando uma observação atenta, suavemente interessada, criativa, perspicaz, fruto de um mapeamento amoroso e poético. A crítica de um escritor, escritor-crítico. A crítica poética.

Na verdade, todas as faces (prolongadas em facetas) de Barthes se encontram no palco em que a escritura procura hoje se desfazer de sua máscara, perguntando por si mesma, buscando a si mesma, apresentando seu próprio jogo como principal estratégia de *mise en scène*. Algumas vezes, esses exercícios críticos, representam às claras, – ainda que sempre disfarçados-, momentos concentrados dessa tendência que tem marcos definidos e diversos em Poe, em Flaubert, em Mallarmé ou Valéry e que é uma tendência da arte em adquirir a aguda consciência de si própria (um ver-se fazendo que tornará, muitas vezes, sua realização problemática), para se apresentar enquanto tal, para denunciar suas próprias convenções, explicitar as regras de algum jogo, indagações acerca de seu próprio mascaramento.

Tal postulação ou desejo de ser jogo implica um grau avançado de dissolução dos códigos gerais que são os gêneros. Em certo sentido, a posição de Barthes diante das artes requer uma transformação dissolvente dos códigos, a fim de valerem como testemunho adequado a certa proposta. Na verdade, não se atingem, assim, apenas os gêneros, mas a muitos aspectos da linguagem. A inovação, a ruptura ou deslocamento, seja no plano dos gêneros literários, seja nos estratos da obra, significa desta perspectiva, um esforço para

---

<sup>46</sup> A lexiá é a unidade de "leitura", fruto da partição do texto em segmentos mínimos. É o suporte dos significados, isto é, dos entrelaçamentos de cinco códigos que asseguram o plural do texto. (CALVET, s/d, p. 152).

vencer o lugar-comum desgastado, o molde enrijecido, numa reorganização, isto é, numa tentativa de destruir as fórmulas “prontas”.

A obra de Barthes desafia, transgride, reconfigura, reescreve o que o gênero engessou. Convida à perseguição de seus ziguezagues, de suas recorrências e meandros; sugere os malabarismos, as espirais, o serpentear inventivo da pintura, da escritura. Aproximar-se dela é entregar-se, num esforço de adequação ao objeto, aos rodopios do ensaio aberto e lúdico, ao ensaio enquanto tal, enquanto tatear constante, experimentação que muda sempre de ângulo, aproveita o fragmentário e o acidental, num procedimento, que às vezes, aparentemente, surge como antissistemático e oposto ao tratamento ensaístico.

O leitor fica sempre com a sensação de que muitas das ideias críticas que podem ocorrer diante de parte da obra de Barthes aparecem, *óbvias* ou *obtusas*, declaradas ou omitidas de antemão na sua própria estrutura e dela fazem parte. A crítica enlaça a narrativa e até mesmo contém uma poética explícita. O texto, a pintura, a concepção de leitura – como gestos escorpiónicos – se revela como autocrítica, revelando-se.

\*

*Barthes-Plural*. Pode-se ler, também, Barthes-espiral. A crítica-escritura circula entre as disciplinas e nas práticas, constituindo, no conjunto das lexias, as leituras possíveis das mutações dos vieses aí, no cruzamento das escrituras é tão-só alguma probabilidade, algum vão, alguma miragem hipotética. Barthes propôs a leitura plural, que exime o texto balzaquiano da repetição, multiplicando-se na sua pluralidade. Esclarece-se, então, o propósito: interpretar um texto, não é dar-lhe um sentido é, ao contrário, apreciar de que plural ele é feito.

Idêntica leitura persegue-se em *Sade, Fourier e Loyola*, em quem encontramos uma identidade de escritura. Há um dado novo: através desses três autores, Barthes descobre o que denomina de prazer do texto: o texto como objeto de prazer, o texto como gerador de prazer. O prazer do texto é uma procura que vai além da mera comunicação, é o espaço do gozo. “Nada mais deprimente” – escreve Barthes –” do que imaginar o texto como um objeto intelectual (de reflexão, de análise, de comparação, de reflexo etc.). [...] o gozo do

texto muitas vezes é apenas estilístico: há felicidade de expressão, e elas não falam nem em Sade nem em Fourier. Por vezes, entretanto, o prazer do texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade” (BARTHES, 2005, p. XIV).

Todo leitor faz da sua leitura escritura. A passagem pelo texto nunca é totalmente passiva, porque o leitor participa da autoria e da propriedade de uma obra quando a lê. Cadeia de afetos e efeitos, o processo de leitura é também movido pulsionalmente por algo que lhe é externo e o provoca, tal como a leitura de outro que, referindo-se a ela, a faz circular.

\*

*Barthes-Pintor*. Desenhos, grafismos, caligrafias. O artista amador. As pinturas de Barthes assumem os mesmos sentidos do jogo significante do texto, elas seguem seu trajeto *obtus* na materialidade da letra, que se delineia o corpo, inscrito, como matéria visual, roubada do tesouro poético dos significantes. Desconhecida ou falto-sa essência, ela é lugar de alguma construção, que faz e se desfaz, muitas vezes querendo-se definitiva, revelando-se, entretanto, incapturável, fugidia. A pintura, como lugar dos ritmos respiratórios, traçados do pincel e gestos aleatórios da mão, é onde a pulsação inscreve sua pulsação, mimetizando eroticamente os movimentos corporais criadores de outro corpo erótico, nascido desse sopro do desejo.

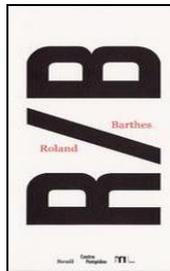


Figura 1 Reprodução da Capa do catálogo. Exposição do Centre Pompidou. Edições do Centre Georges Pompidou. Paris: Seuil, 2002.

Para Barthes, toda a sua produção confirma, sabiamente, o que ele afirma sobre o papel do artista:

O artista [...] é, por estatuto, um operador de gestos; quer e, ao mesmo tempo, não quer produzir um efeito; os efeitos que produz não são necessariamente intencionais; são efeitos inversos, derramados, que lhe escaparam, que voltam a ele e provocam, então, modificações, levezas, desvios do traço (BARTHES. 1982. p. 148).



Figura 2 Pintura nº 16 do Catálogo. Extraída do catálogo da exposição do Centre Pompidou. Edições do Centre Georges Pompidou. Paris: Seuil, 2002, p. 155.

Complexo de vozes e de enunciados, as telas de Barthes são, também, o lugar da trapaça e do engodo, na mediada em que a confusão de fragmentos e traçados faz com que se confundam a sua origem, não se sabendo nunca quem é o sujeito da enunciação, essa figura difusa que se veste de cores, riscos, formas e desejo. Nas telas, lugar de produção e jogo dos significantes, encenam-se e corporificam-se os traços. Aí, nesse palco, pode-se perceber como o jogo semiológico é construído e tecido pelo brilho das cores e formas, cuja mecânica acompanhamos com os olhos.

Como caleidoscópio, constituído de fios luminosos que o fazem mutável ou jogo desejoso e obtuso, assim é a imagem que se desenha nesta tela de Barthes:



Figura 3 Extraída do Catálogo de Exposição Roland Barthes artista amador. CCBB. Rio de Janeiro. 1995. p.36.

Traçados, gestos, traços, vãos e desvãos, sinuosidades e fragmentos diversos se reúnem em estranha cartografia, para mais tarde desenhar-se brevemente em inéditas constelações, aladas, fugidias e enganosas, ainda que sedutoramente fascinantes. Descrever sua pintura é descrever o corpo espiral e em respiração, é colocar-se nessa posição onde o ritmo respiratório cria entonações, pausas, e um percurso que se quer passar pelas mãos, pela escrita. É designar essa pintura-corpo, pincel-lápis, nomeá-la, reinventá-la com a matéria prima da “tinta-palavra”, revestir a pintura como poética tornada ato. Fazer dela um mapa que se confunde com os contornos de uma paisagem homóloga à da escrita, ao desejo de escreve-pintar. Ou confirmar que “[...] como quer que seja, o jogo é o mesmo da página à tela, ao objeto” (BARTHES, 1982, p. 50).

Sua pintura, como seu próprio texto sobre a crítica literária revela e se assemelha com o recado: “Diferentes maneiras de tomar o “emaranhado”: seja como uma desordem, seja como uma disposição aleatória, seja como uma figura global, seja como um infinito celeste etc. Mas o emaranhado é também este espaço de prazer onde é possível emaranhar” (BARTHES, 1982, p. 55). Barthes é um pintor amador:

O amador não é obrigatoriamente definido por um saber menor ou uma técnica imperfeita [...], mas, sim, por isto: ele é o que não mostra, o que não se faz ouvir. Eis o sentido da ocultação: o amador procura produzir apenas o seu próprio gozo (mas nada proíbe que este, sem que ele o saiba, venha a ser nosso por acréscimo), e esse gozo não é desviado para histeria alguma. Para lá do amador, acaba o gozo puro (distanciado de toda neurose) e começa o imaginário, isto é, o artista: o artista goza, sem dúvida, mas, a partir do momento em que ele se mostra e se faz ouvir e a partir do momento em que tem um público, o seu gozo deve compor com uma imagem, que é o discurso que o Outro mantém sobre o que ele faz (BARTHES, 1995, contracapa do catálogo exposição, CCB).

Ao comentar as telas de Barthes, Vera Casa Nova aproxima o autor de *Le Plaisir du Texte* com os grafismos de Cy Tombly. Retomando o ensaio de Barthes sobre este pintor, a crítica e professora acompanha os mesmos efeitos e desvios do traço do semiólogo. “Em Barthes, com em Tombly, interessa o jogo, a fantasia, a exploração da ponta do pincel ou lápis que escreve, desenha, pinta. Nesse lugar, a curiosidade desaparece, fica um rastro, um resto figural, subjétil” (CASA NOVA, 2008, p. 96).

De certa forma, os gestos de Cy Tombly são também, vivenciados e experimentados pelo escritor que desenha. O gesto é um vaivém da mão, rodopios por vezes intensos, outras vezes delicados, algumas vezes apagados, leves. O que importa são os acasos e a deriva. Fragmentação dos signos visuais, deslocamentos de elementos, sucessão de traços que são produzidos sobre uma superfície. Submetidos ao erotismo da escritura, as telas de Barthes – como, também, seus textos críticos ou com traços ficcionais – transformam-se, assim, em objetos sígnicos palpáveis e sensoriais, puras presenças abertas à fruição instantânea do leitor/espectador. Convertidas em textos de prazer, as telas são agora espaços lúdicos, movimentos incertos, traços e demarcações sempre à deriva e que avultam os rodopios de fulgurantes rebrilhos epifânicos. De qualquer forma:

A pintura de Roland Barthes é uma escritura ilegível, um anti-querer-dizer. Ela não quer dizer nada [...] Pois ela quer, e quer de uma maneira muito forte, já que brota do desejo. E antes de tudo ela quis ser, e é. É até mesmo esta excelente surpresa: a inteligência é bela, quando é nua. (CAMUS, 1995, p. 21)

Nada de certezas aparentes, apenas a dança sedutora dos traços, desvios e cores que nunca se revelam em definitivo. É dessas marcas ora leves, ora fortes, traços, gestos incertos e à deriva que revelam apenas as pegadas de uma prática, prática bailarina, prática trapaceira e lúdica, prática de pintar ou escrever, ou mais propriamente, a escritura, que se confirma.

\*

*Barthes-Professor*. Lições de Barthes. *Leçon* é uma aula sobre a linguagem, Literatura, semiologia, Texto. O interesse, nesse livro seminal, que procura descrever, ou compreender, “como uma sociedade produz estereótipos, isto é, cúmulos de artifício, que ela consume em seguida como sentidos inatos, ou seja, cúmulos de natureza” (BARTHES, 1978, p. 32). O objetivo dessa primeira semiologia foi a “língua trabalhada pelo poder”. *Leçon* é um retorno ao “eu”, menos ambíguo, menos romanesco: é uma fala, é uma aula. Constroi-se como um exame de consciência, em que se analisam três potências da atuação textual. A primeira, *mathesis*, consiste na capacidade enciclopédica da escrita absorver todos os saberes, disseminando-os e dissimulando-os pelos interstícios do texto. A segunda, *mi-mesis*, com uma longa tradição de raízes platônicas e aristotélicas, que sucessivamente a definiu como imitação, representação, máscara e expressão, dirige a linguagem para o mundo e confere à literatura a suprema ilusão de reproduzir o real. Por fim, a *semiosis* traduz-se pela faculdade de jogar os signos em vez de destruí-los. É graças a esta terceira potência que a escrita ganha corpo e percorre os labirintos da metamorfose, onde os signos da sua ficção se lhe devolvem como ficção dos signos.

No texto *Au Séminaire*, Barthes descreve a relação que manteve durante anos seguidos com um grupo de jovens estudantes do Collège de France. O texto conduz-nos a um lugar em que a literatura passa de um para o outro, em que, nos limites novos de uma experiência agora gregária, se pode ampliar o gozo pessoal do ato de ler. O Seminário é menos um espaço físico que um espaço psicológico, é

o lugar da circulação dos saberes e dos desejos, território de uma atenção ao corpo sensível do texto que deve impactar, comprometer a linearidade da percepção, desalojar os sentidos prévios, encantar, seduzir, desviar no sentido barthesiano.

Barthes-professor nunca seria um mestre na acepção de construtor de modelos teóricos, experimentais ou por aplicar puro e simplesmente, mas sim um mestre que ofereceu sua vida e a sua atividade como modelo. Das suas práticas decorreram teorias – com procedências linguísticas ou semiológicas – que suscitam apelo a outro trabalho, a um trabalho do outro. Afinal ele mesmo concebeu o estruturalismo como uma “atividade” e não como uma escola ou movimento fechado.

Por isso Barthes, aos olhos de José Augusto Seabra, era, essencialmente, um escritor que soube traçar seu percurso e perfil num fazer poético<sup>47</sup>.

\*

*Barthes-Escritor. Fragments d'un Discours Amoureux* é uma lição de “romanesco crítico”, uma nova categoria da narrativa e da crítica que ele mesmo cria e se atribui; como um “romanesco crítico” – romanesco sem romance<sup>48</sup>, e crítica sem finalidade judicatória, ou qualquer caráter de mediação: crítica imediata, transparente, o próprio “fazer mostrando-se”, a análise objetivando um pré-sentido, mas um pós-sentido: nisso este livro é excepcional exemplar de romanesco crítico, quando entrega ao leitor a afirmação “inteligível” de um

---

<sup>47</sup> A esse respeito ler o livro de Seabra (1980).

<sup>48</sup> Quanto ao romanesco, no artigo *Respostas (Barthes fala de Barthes)*, de edição portuguesa, o próprio Barthes fala: “Quanto à oposição mais precisa da ficção e da crítica, tive ocasião de dizer que ela se abolia, ao mesmo tempo, na crise actual do romance, na da crítica e no triunfo do Texto. Digamos que no estado transitório da produção actual, os papéis estão simplesmente confundidos, sem estarem ainda abolidos: quanto a mim, não me considero crítico, mas antes um romancista, escritor, não do romance, é verdade, mas do “romanesco”: *Mythologies*, *L'Empire des Signes* são romances *sem* história, *Sur Racine* e *S/Z* são romances *sobre* histórias. *Michelet* é uma para-biografia etc. É por isso que poderia dizer que a minha posição histórica (é preciso sempre interrogarmo-nos acerca disso) é estar na *retaguarda da vanguarda*: estar na vanguarda é saber o que morreu; estar na retaguarda é amá-lo ainda: gosto do romanesco, mas sei que o romance morreu: eis aqui, creio, o lugar exacto daquilo que escrevo” (BARTHES, 1975, p. 95).

discurso que se vai fazendo sempre mais amoroso, à medida que o leitor nesse se integra e nele encontra, somente”, um lugar do discurso daquele que ama.

*Fragments d'un Discours Amoureux, Roland Barthes par Roland Barthes, Le Plaisir du Texte e L'Empire des Signes* – quatro livros que revelam um Barthes escritor. Livros que, pelo viés fragmentário, exaltam a dispersão, a proposta de uma crítica-poética que, em suas entradas e saídas múltiplas, retratam o escritor. Um semiólogo que se deixa perder por entre fragmentos e o desejo de ser escritor. A escrita de escritor-crítico, nesse caso, deixa-se ler ou instiga os leitores lerem Barthes pelo viés do crítico-escritor. A teoria, a ficção, a ideia sob a exata forma, a união de conceitos e atos, e a paixão do leitor. Há nesses livros um corpo se apresentando como ficção, tornando-nos, também, nós leitores, sujeitos ficcionais. Leitor, crítico e escritor assumem construções corporais, sensuais. O texto me deseja, esse autor me deseja, eis-me desejando. Tudo confirma a frase que ecoa: “Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu’il me désire” (BARTHES, 1973, p. 13).

O leitor acompanhando as ideias do livro *Le Plaisir du Texte* adere à *jouissance* (prazer oferecido pelo texto radical) através da *cohabitation* de linguagens que operam lado a lado.

[...] eu conheci escritores sem livros, cuja prática, linguagem, corpo, organização, davam a certeza de um verdadeiro texto, produziam em mim todos esses efeitos de um texto. É preciso ler [...] não diante do livro como se se tratasse de um produto conservado que se contempla e consome na ausência de qualquer sujeito, mas por cima do ombro daquele que escreve, como se nós escrevêssemos ao mesmo tempo em que ele (BARTHES, 1982, p. 72).

Esta coabitação de linguagens, este verdadeiro sentido de uma grafia do gozo aparecem claramente nos livros *Roland Barthes par Roland Barthes* – obra inusitada, autoanálise crítica, não mais a aventura da escritura, mas a reescritura – e em *Fragments d'un Discours Amoureux*, livro composto de oitenta artigos, de quatro ou cinco páginas cada um, distribuídos por ordem alfabética<sup>49</sup> de títulos. Não se trata de uma filosofia do amor, muito menos discursos amorosos, mas de momentos e expressões próprias ao amor, revisitados

---

<sup>49</sup> Refiro exclusivamente a edição francesa do livro *Fragments d'un discours amoureux*.

de Goethe, Platão, Lacan, Freud e as canções de Piaf. Reflexões sobre o discurso e o que ele esconde.

Barthes escritor, portanto, rasura as regras do gênero: o ensaio, muitas vezes, surge como ficção, ou a ficção, se quer ensaio. Criação e crítica se acham frequentemente alinhavadas, dando continuidade ao fio de um discurso que não cessa de entrelaçar a linguagem poética à metalinguagem, num testemunho transgressor e interessante de criação artística autoconsciente. Os leitores dos ensaios de Barthes, nesse caso, devem perceber a presença constante de fragmentos que sugerem uma espionagem ao se construírem, deverão saber bem que a consciência lúcida da linguagem é capaz de configurar uma poética no interior da própria leitura ensaística, levando ali a uma problematização que ameaça ser ficção ou mesmo os impasses desses limites. Na verdade, estamos diante de obras que se espiam e ameaçam, arriscando-se, sob o olhar da crítica, firmar esse namoro com o silêncio que sempre acena as entrelinhas.

Por fim, em *Roland Barthes par Roland Barthes* chega-se a conclusão de que ele produz o texto, como sujeito da ação, mas é o próprio texto que assume a função de sujeito da ação, que o despoja. Inspirado por seu amor ao teatro, Barthes dramatiza, encena situações, abrindo as cortinas de seu imaginário, como personagem, personificando o imaginário da escritura. Neste livro-romance-ensaio, captam-se, em tudo isso, estilhaços romanescos. Esboços, fragmentos talvez para futuros trechos do desejado romance que o obcecou por tantos anos. Álbum de família, os avós, o pai, signos que o levam a divagações. E críticas à burguesia.

Neste livro e texto transgressor, a contracapa reveste-se de preto, contrastando com o branco da seguinte citação, timbrada na própria grafia de Barthes: *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*. (Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance). Trata-se, sem dúvida, de uma senha para a melhor compreensão do texto, em que Barthes veste a máscara da *persona*, confirmando a transgressão do pacto/palco autobiográfico. Trata-se de uma obra aberta, cujas entradas e saídas ficam ao bel prazer do leitor, ao circular, aleatoriamente ou não, por aquele mosaico de lugares textuais descontínuos, de leituras plurais.

Embora a capa do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*<sup>50</sup> na edição francesa seja significativa com fundo branco, com várias linhas coloridas, reproduzindo um desenho do próprio autor, é possível apresentar outras leituras e interpretações do projeto gráfico brasileiro da Editora Cultrix (1977). Percebe-se que o leitor, de imediato, é lançado, desde a capa, ao universo fantasmático de Roland Barthes. Aí se destacam várias figuras fotográficas suas em sequência, meio nebulosas que se vão reduplicando ao infinito, como se gradativamente, num jogo de espelhos, indiciasse um mergulho em sua memória. A última face, a da direita, é a mais nítida. Nela simbolicamente se concentra o eu real do autor, enquanto a fileira da esquerda sugere o enevoado do passado.

Acompanhando esse raciocínio, *L'Empire des Signes* frustra o leitor que, levado pelo título-paratextual, dele espera um texto teórico e sistemático sobre os signos e, no entanto, ele se defronta com uma escritura que trabalha o signo em sua dimensão poética, afetiva, imagética, expondo a pulsão sensual e leituras à deriva da cidade. Outro livro que teatraliza um Barthes-escritor é *Incidentes*. Simulando um diário, mas fazendo de cada fragmento um simulacro de romance, o escritor lança proposições do romanesco. Nessa espécie de diário íntimo, Barthes buscou apenas pôr à prova os apelos de sua homossexualidade até então aludida sutilmente em inúmeros outros momentos autonarrativos de sua obra. Isso é possível na leitura de *Noites em Paris* – texto fragmentário desse livro – em que o leitor perceberá o culto a Eros como princípio soberano da escritura, além de entender construções metonímicas que reforçam uma enunciação sadeciana.

Extraído do sabor múltiplo da rua e das noites, o livro-diário dialoga com outro semelhante a ele e que, também, enaltece o discurso amoroso. Este livro, também, fragmentário, é *Fragments d'un Discours Amoureux*. O sujeito apaixonado em *Noites em Paris* interrogará, pelo romanesco, o desejo de escuta do amor de um rapaz, instaurando, transgressivamente, o luto do texto e a solidão contemporânea. O desejo, então, é o ingrediente para se atingir o discurso amoroso e o texto que se desdobram por si numa cadeia erótica que se entreabre ao leitor como uma peça do vestuário e que por uma a-

---

<sup>50</sup> A este respeito e leitura mais aprofundada ler nosso artigo. (ARAUJO, 2009)

bertura ínfima atrai o olhar, sugerindo imagens, deixando entrever o algo mais que o tecido oculta e o desejo suscita. O leitor, envolvido por esses fragmentos, tranforma-se no *voyeur* clandestino, e tomado pelo prazer e volúpia indizíveis devora as palavras, imagens, pensamentos numa relação que se alonga porque se quer infinita.

Assim, o ensaio barthesiano continua e multiplica a obra de invenção, como se o desejo de fundir-se uma na outra lhe desse esse poder de agregar mundos diversos, combinando e recombinao fragmentos discursivos aparentemente opostos num discurso espectral e furta-cor, carregando o texto de desejo e operações camaleônicas. Esse trabalho escritural fez Roberto Corrêa dos Santos chamar a produção ensaística de Barthes de “ficção-plural”: um saber instável, pautado em “história-política-semiologia-narrativa-autobiografia” [...] “A ficção dos saberes faz-se nesse fragmento, nesse deixar à beira” (SANTOS, 1989, p. 33).

Enfim, Barthes aspirava a escrever um romance. Em seu último curso, ocupou-se da preparação deste sonho. Não conseguiu. Intimamente talvez já intuísse que “O Romance é uma Morte; ele faz da vida um destino, da lembrança um ato útil e da duração um tempo dirigido e significativo (BARTHES, 1953, p. 32). Semelhante a uma *écharpe* sem fim – utilizando aqui essa metafórica para um *dandy* – sua obra e seu nome permanecerão, a flutuar, instigadores, no edifício do saber, espiralando leituras.

\*

### ***Profusões semiológicas, enfim***

Escrever é uma actividade em que aquele que escreve apenas escreve para saber o que quer dizer (para dialogar com as ideias do seu corpo), para perder a sua consciência no ilimitado da significância. É nessa perda de consciência que o texto adquire o seu valor erótico: o texto aproxima-se do orgasmo. [COELHO, Eduardo Prado. *Prefácio. Aplicar Barthes*. 1974. p. 25]

Barthes é, como na sua própria teoria, um leitor plural, dentro de sua própria acepção: “o texto, a ficção, é o espetáculo. No texto, na obra, é do ator que se deve ocupar. Ora, aquele que faz atingir o

texto é o leitor; esse leitor é plural” (BARTHES, 1982, p. 69). É esse leitor-plural que quer sugerir um novo modo de leitura: “par-dessus l’épaule”, por cima do ombro daquele que está escrevendo, indicando a proximidade inteira, física e psíquica, proximidade permitida, afetuosa, participante, “como se escrevêssemos ao mesmo tempo em que ele” (o escritor). O afeto, a ligação afetiva ao autor poderia ser praticada numa “crítica afetuosa”: nada de parcialidade, mas liberação de uma falsa ideia de objetividade que incluiria na leitura do texto o conhecimento que se pudesse ter do autor e ligasse essa leitura à amizade, ao relacionamento afetivo com o autor.

As leituras aqui propostas evidenciam a situação limítrofe entre gêneros: o crítico e o ficcional se avizinham, se mesclam, se confundem, instaurando-se a crítica como desempenho de criação, liberação de critérios formais específicos. A crítica barthesiana se constroi como somatório de todas as potencialidades críticas, de todos esses retratos ou discretas faces do mesmo: no romanesco, enfim – consciente que só se pode atingir a pluralidade contemporânea, numa atuação, também, plural.

A obra de Barthes, como um todo, é a reflexão e a fascinação pela linguagem. Reflexão e gesto, teoria e prática desse exercício. Preocupação com a liberdade que os homens têm de tornar as coisas significantes. Mas é, acima de tudo, a intenção que ele esclarece em S/Z: “Quero participar à pluralidade da narrativa, à ciência do texto para colaborar em algo ainda mais abrangente, a edificação (coletiva) de uma teoria libertadora do significante”. Seus textos, além dos lampejos de genialidade no terreno dessas ideias e no manejo do discurso, revelam uma orgia carregada de neologismos. Perturba ou agrada muitos leitores, é o próprio desejo ou atração demasiada em instaurar o novo, em dizer diferente, em renomear. Enfim, essas são ou poderiam ser as discretas faces de Roland Barthes: reflexões de fazer falarem ou deflagrarem o gozo. Grafar o gozo. Gozar do que se escreve ou do que se lê, vê, decifra.

Ao contrário do texto de prazer, a produção barthesiana refletiu e exaltou o texto de gozo, por isso ela sempre revelou e se pronunciou como incômoda, inquietante, inalisável pela crítica hermenêutica tradicional:

O escritor de prazer (e seu gozo) aceita a letra; renunciando ao gozo, tem o direito e o poder de dizê-la: a letra é seu prazer; está obcecado por ela, como o estão aqueles que amam a linguagem (não a fala), todos os logófilos, escritores, epistológrafos, linguistas; dos textos de prazer é possível portanto falar [...] a crítica versa sempre sobre os textos de prazer, jamais sobre os textos de gozo [...]. Com o escritor de gozo (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de gozo: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio do gozo ( e não mias repetir obsessivamente a letra do prazer) (BARTHES, 1973, p. 37-38).

Barthes é, nessas configurações e facetas, um combinador que busca, pela produção desejosa, saturar o corpo erótico do texto, rasurar os gêneros enrijecidos. Pela simples leitura (releitura) de uma frase ou lexia, de qualquer obra<sup>51</sup> de Barthes percebemos, com efeito, a sua qualidade de escritor. Do seu traço na escrita, percebemos o vai-vém dos traços nas pinturas, dos ensaios percebemos seu perfil de professor e vestígios do escritor. De todas as obras, achamos um perfil plural, que deseja e constroi desejos, também, plurais. Ao mapear essas faces ocultas e com marcas leves e discretas de Barthes, ao retracar alguns segmentos, lexias intertextuais de sua obra/face múltipla e plural, não fizemos mais que tentar restituir outras faces escondidas numa produção infinitamente diversa, extraídas do sabor (ou sabores) múltiplos do signo e do espiral das formas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPHANT, Marianne; LÉGER, Nathalie. (Dir.). *R/B: Roland Barthes*. Catalogue de l'exposition R/B. Paris: Seuil, 2002.

ARAUJO, Rodrigo da C. Diário de luto, de Roland Barthes ou a escrita do fragmento. Lumen et Virtus [Resenha]. *Revista de Cultura e Imagem*, v. 01, p. 01-03, 2010.

\_\_\_\_\_. À beira de espelhos. Roland Barthes fragmentário. *Revista Escrita* (PUC-RJ. Online), v. 10, p. 01-13, 2009.

---

<sup>51</sup> A “obra”, nesse caso, assumindo o sentido barthesiano, concebe a literatura não como “um corpo ou sucessão de obras”, mas como *grafo* complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever, qual definição proposta em sua Aula inaugural do Collège de France.

\_\_\_\_\_. Para ler o prazer do texto, de Roland Barthes. *Revista Querubim* – Revista eletrônica de trabalhos científicos nas áreas de Letras, Ciências Humanas e Ciências Sociais, Ano 06, nº 12, Niterói, 2010. p. 82-88.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance*. Vol. II. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.

\_\_\_\_\_. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença, 1975.

\_\_\_\_\_. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

\_\_\_\_\_. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

\_\_\_\_\_. *Incidentales*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

\_\_\_\_\_. *L'empire des signes*. Paris: Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1953.

\_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

\_\_\_\_\_. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.

\_\_\_\_\_. *Literatura e realidade*. (O que é realismo?). Lisboa: Dom Quixote, 1984.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Martins Fontes, 2005).

\_\_\_\_\_. *Sobre Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. *Sollers escritor*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1981. (Rio: Elfos, 1995).

\_\_\_\_\_. *A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1990.

\_\_\_\_\_. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: uma biografia*. São Paulo: Sciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes: um olhar político sobre o signo*. Lisboa: Veja, [s/d.]

CAMUS, Renaud. Nada a dizer ou a inteligência nua. In: *Catálogo de Exposição Roland Barthes Artista Amador*. Rio de Janeiro: CCBB, 1995, p. 17-21.

CULLER, Jonathan. *As ideias de Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1988.

GERARD, Genette. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio: Difel, 1993.

HEATH, Stephen. *Vertige du déplacement: Lecture de Barthes*. Paris: Fayard, 1974.

NOVA CASA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Barthes, a força, a brandura. In: \_\_\_\_\_. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *Para uma teoria da interpretação: Semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

SEABRA, José Augusto. *Poiética de Barthes*. Porto: Brasília Editora, 1980.

\_\_\_\_\_. *Poligrafias poéticas*. Porto: Lello & Irmão, 1994.

SONTAG, Susan. *L'écriture même: à propos de Barthes*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1982.