

ISSN: 1807-6378

L
I
N
G
U
A
G
M



(RE)VISTA

Ano 07, N° 013 / 014

SSN: 1807-6378

LINGUAGEM EM (RE)VISTA

(Ano 07, N^{os}. 13/14)

**Niterói
2012**

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

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

SUMÁRIO

0. Apresentação – <i>Beatriz Feres</i>	05
1. Personagens dispersos: produtos de montagem <i>Maria Isaura Rodrigues Pinto</i>	09
2. Homoerotismo e máscara na escritura proteica de Caio Fernando Abreu <i>Rodrigo da Costa Araújo</i>	25
3. Descortinando as relações sociodiscursivas do gênero carta: um painel de cinco séculos <i>Luciana Paiva de Vilhena Leite</i>	49
4. <i>Depois da bonança, mais quatro anos de castigo</i> – relações dialógicas em artigos de opinião <i>Patricia Ferreira Neves Ribeiro</i>	68
5. A paráfrase e a paródia em uma crônica do Millôr <i>Márcia Leite Pereira dos Santos</i>	90
6. A flexibilidade do gênero como estratégia discursiva em <i>Comédias da Vida Privada</i> – edição especial para escolas, de Verissimo <i>Helio de Sant’Anna dos Santos</i>	117

7. A concepção sistêmico-funcional e o processo semiótico de construção dos sentidos no texto
Vania Lúcia Rodrigues Dutra 131
8. A necessária desfragmentação do ensino de língua portuguesa
Beatriz dos Santos Feres 148
9. Ensino de língua entre muros
Andréa Rodrigues 165

APRESENTAÇÃO

É com grande honra que apresentamos o número 12 de *Linguagem em (Re)vista*, em seu oitavo ano de existência e de contribuição para a divulgação de pesquisas, reflexões e aportes teóricos emergentes no âmbito das Letras. Esta é uma revista que, pautada pela diversidade temática, tem oferecido ao público-leitor pontos de vista que, conjugados, possibilitam um panorama bastante atualizado das investigações contemporâneas a respeito da linguagem em suas mais variadas manifestações.

Abre-se este número com o texto da Prof^a Dr^a Maria Isaura Rodrigues Pinto (UERJ), intitulado *Personagens dispersos: produtos de montagem*, no qual se discute o *esgarçamento da subjetividade* observado na cultura pós-moderna, que é representada, aqui, pela obra de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. O estudo examina a construção perspectívica das figuras ficcionais e reflete acerca da fragmentação do sujeito num mundo desreferencializado, em que o real é substituído pela produção de simulacros.

Igualmente no universo da cultura pós-moderna, em *Ho-
moerotismo e máscara na escritura proteica de Caio Fernando
Abreu*, escrito pelo Prof. Me. Rodrigo da Costa Araújo (FAFI-

MA), analisam-se, pelo viés semiológico, reconfigurações sígnicas de uma escritura *proteica*, além das máscaras e do erotismo na narrativa do escritor gaúcho: “a linguagem dialógica e os signos do homoerotismo assumem, com Proteu reencenado, representações concentradas, crises de significados, estranhamentos de percepção, desafios de leitura”.

Descortinando as relações sociodiscursivas do gênero carta: um painel de cinco séculos, da Prof^a Dr^a Luciana Paiva de Vilhena Leite (UNIRIO), trata, sob o ponto de vista da Teoria Semiolinguística, das marcas discursivo-enunciativas observáveis em cartas produzidas no Brasil e em Portugal entre os séculos XVI e XX não só a fim de evidenciar estratégias de aproximação e de distanciamento operadas pelo enunciatador em relação a seu enunciatário, como também de desvendar aspectos da sociedade brasileira que se constituía nesse período.

Pelo mesmo viés teórico, em *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo: relações dialógicas em artigos de opinião*, a Prof^a Dr^a Patricia Ferreira Neves Ribeiro (UFF) investiga a reenuniação proverbial no gênero *artigo de opinião* – representado por textos do repórter político Villas-Bôas Correia –, como recurso fundado nas relações dialógicas para posicionar discursivamente o enunciatador, ora aliado, ora contrário à fala de outrem.

Os temas da reenuniação e do dialogismo perpassam também o artigo da Prof^a Dr^a Márcia Leite Pereira dos Santos (FAETEC). *A paráfrase e a paródia em uma crônica de Millôr* mostra como esses processos possibilitam não só reconstruir o

real, mas também proporcionar a estabilização dos referentes e, conseqüentemente, a progressão textual orientada discursivamente.

Além de Millôr, outro cronista, Luiz Fernando Verissimo, tem sua obra tomada como objeto de análise em *A flexibilidade do gênero como estratégia discursiva em Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, de Verissimo, no qual o Prof. Me. Helio de Sant’Anna dos Santos (FFP-UERJ) discute a difícil delimitação do gênero *crônica* e a utilização dessa característica como mecanismo discursivo.

A Prof^a Dr^a Vania Lúcia Rodrigues Dutra (UERJ), em *A concepção sistêmico-funcional e o processo semiótico de construção dos sentidos no texto*, traz algumas contribuições dessa concepção teórica para o ensino de língua portuguesa e, sobretudo, para o de gramática, destacando o vínculo entre a estrutura linguística e o contexto de uso em função da construção de sentido textual. Com essa abordagem, busca-se contribuir para o desenvolvimento da competência comunicativa dos educandos na escola básica.

Também em relação ao *ensino básico*, a Prof^a Dr^a Beatriz dos Santos Feres (UFF), em *A necessária desfragmentação do ensino de língua portuguesa*, revela não só o caráter conteudista e elitista, mas também a manutenção de atividades isoladas de *gramática*, *redação* e *leitura* em materiais didáticos vinculados ao ensino de língua portuguesa – mesmo após a *virada enunciativa* – e defende a premente necessidade de integração das ativi-

dades, com o objetivo comum de se estudar a *língua em uso*, a fim de se desenvolver a competência linguageira dos alunos.

Finalmente, em *O ensino da língua materna no filme Entre os muros da escola*, da Prof^ª Dr^ª Andréa Rodrigues (UERJ), as noções de formação discursiva, memória discursiva e interdiscurso são utilizadas a fim de se discutir o modo como o ensino de língua materna é apresentado em algumas cenas do filme, além de se problematizar a memória da colonização e o contexto histórico e social da França atual.

Com esse conjunto de artigos, esperamos, mais uma vez, oferecer a oportunidade de reflexão sobre temas e teorias atuais, sobre os quais nos debruçamos com o desejo de compreender melhor os fenômenos que o mundo nos apresenta e, por conseguinte, a velha humanidade.

Boa leitura!

Beatriz Feres

**PERSONAGENS DISPERSOS:
PRODUTOS DE MONTAGEM**

Maria Isaura Rodrigues Pinto (UERJ)

m.isaura@ig.com.br

O indivíduo atual é sincrético, isto é, sua natureza é confusa, indefinida, plural, feita com retalhos que não se fundem num todo.

(Jair Ferreira dos Santos)

Com efeito, o que marca sobremaneira os seres ficcionais do teatro muitas vezes grotesco, que é a realidade urbana construída pelas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll, é a despersonalização, o esgarçamento da subjetividade. Na contemporaneidade, o mundo é recriado pelos signos, indícios de referentes distantes. A saturação do cotidiano pelos signos acaba por desreferencializar o real e dessubstancializar o sujeito, como diz Jair Ferreira dos Santos:

Na pós-modernidade, matéria e espírito se esfumaçam em imagens, em dígitos num fluxo acelerado (...), ou seja, o referente, a realidade se degrada em fantasmagoria e o sujeito (o indivíduo) perde a substância interior, sente-se vazio (SANTOS, 1989, p. 17).

Na escritura de Sant'Anna e de Noll, essa flutuação das identidades no espaço urbano, submetido ao bombardeio infor-

macional, encontra correlato na pulverização e multiplicação das identidades das figuras ficcionais. Tomando por base essas observações, o presente trabalho se propõe a examinar a construção perspectívicas das figuras ficcionais e a partir daí refletir sobre a fragmentação do sujeito num mundo desreferencializado, em que o real é substituído pela produção de simulacros.

A espetacularização da cena cotidiana aparece de forma bem ressaltada nos textos dos autores. Observa-se que o espaço urbano, atravessado por imagens, perdeu suas referências, indiferenciando-se, como atesta a seguinte passagem do conto “Marieta e Ferdinando”, de *Notas de Manfredo Rangel*, o repórter: “Ali, naquele bairro, naquela região da cidade; qualquer cidade, todas as cidades; ali, num daqueles prédios, não melhor ou pior do que os prédios vizinhos (...)” (SANT’AN-NA, 1997a, p. 111). Tudo aí se torna simulacro, superfície, em face do imediatismo da vida atual, em que o triunfo da técnica, soterrando os ideais humanistas, contrapõe à noção moderna de sujeito autônomo a noção pós-moderna de sujeito autômato, sem densidade interior, pulverizado e em dispersão. Assim, à espetacularização do espaço vai corresponder a espetacularização do indivíduo. O crítico Eduardo Subirats é particularmente enfático em suas colocações sobre o assunto:

A última consequência do mundo produzido como simulacro é a produção da própria consciência e identidade subjetivas como uma realidade virtual e fictícia: o Eu como drama da pessoa, a história como espetáculo medialmente concentrado, o espírito subjetivo como irrealidade de uma ficção cenográfica (SUBIRATS, 1989, p. 66).

Como a maioria dos habitantes das metrópoles, as figuras ficcionais desses universos romanescos são seres fragmentados, perdidos numa densa rede de imagens e informações parcelares. Bombardeados constantemente por uma multiplicidade de eventos auditivos e visuais, eles não fixam a atenção em nada, absorvendo a cultura ambiente em fragmentos. Como se pode constatar nos seguintes exemplos extraídos da produção de Noll, às vezes, trata-se de uma passagem de música, ouvida ao acaso: “No rádio tocava Stevie Wonder e eu imaginava o frio lá fora” (NOLL, 1985, p. 119); ou de um livro do qual se deseja apenas saber o final: “Sim, mas como termina? Pergunto” (NOLL, 1985, p. 87); em outro momento, de uma notícia jornalística: “Assim que li a manchete percebi que tinha perdido a fome, e até se instalava em mim um certo enjoo” (NOLL, 1989b, p. 8). Ítalo Moriconi, referindo-se ao narrador-personagem dos romances de Noll, assim se expressa: “ele é, na verdade, o interlocutor anônimo constantemente interpelado pelas estruturas comunicacionais” (MORICONI, 1987, p. 23). É o que também ocorre na produção de Sant’Anna e de outros escritores da atualidade, em que os personagens, realmente contemporâneos, se integram na realidade globalizada e especialmente retalhada da sociedade pós-industrial, que a linguagem literária metaforiza.

É inegável que esse sujeito, cujo imaginário é povoado de fragmentos que lhe são fornecidos pela cultura urbano-industrial, apresenta em sua tessitura uma série de aspectos característicos do pensamento estético atual. Através das figuras

cambiantes que compõem a narrativa, o expediente textual desses produtores traz à cena temas recorrentes na maior parte dos produtos artísticos considerados pós-modernos, como é o caso do tema da fragmentação do sujeito.

Em *A céu aberto*, de Noll – romance de geografia incerta e de personagens igualmente sem contorno –, é bastante evidente a natureza camaleônica da mulher com quem o narrador-personagem se casa. A personagem parece não possuir personalidade e aspecto próprios, podendo ou não ser o irmão do narrador metamorfoseado:

Quando voltei o meu irmão estava diante do fogão aguardando a subida do leite que fervia. Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher. Precisei romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim. Cheguei perto e vi que o leite vinha subindo. Virei o botão do fogão, o leite estancou. Perguntei cheirando o pescoço levemente perfumado se ela andava distraída. Ela suspirou e fingiu que voltava a si. Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorreria um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem (...) (NOLL, 1996, p. 76).

Com efeito, no conjunto da obra de Sant'Anna e de Noll, o sujeito fragmentado torna-se mutante, ocupando uma pluralidade de posições. As múltiplas faces por ele adotadas o transformam num agregado de pastiches, numa colagem pós-moderna de máscaras e duplos, simulacros espetaculares de si mesmo. Em função disso, as figuras ficcionais resultam num efeito de montagem que desponta da imprevista associação de

variadas perspectivas – metamorfoses que só permitem captar das mesmas traços fugidios.

No conto “A aula”, do livro *Breve história do espírito*, de Sant’Anna, esses procedimentos discursivos, com os quais a obra se acha sintonizada, podem ser amplamente localizados. O texto (como é comum na produção do autor), dotado de interesse autorreflexivo, vai paralelo ao enredo, efetuando a descrição do seu processo compositivo. A atitude de desnudar a sua própria estrutura, além de contar procedimentos de construção do discurso, acaba por rever, pelo caminho do humor/ironia, a tradição narrativa. Atuando nessa direção, o texto alegoriza a própria linguagem poética, tornando-a plurívoca na figura multiforme e lúdica do personagem-professor que, por seu turno, pode ser lido como síntese metafórica do escritor e do sujeito pós-moderno.

O comportamento e as operações mentais desse personagem são objetos de enfoque de um narrador de terceira pessoa, cuja perspectiva, encenando uma visão convencional, é desautorizada (esvaziada por incompletude), já que o narrador, mesmo sabendo tanto a respeito do personagem, nada tem a dizer sobre sua dimensão interior, simplesmente porque, nesse expediente compositivo, o sujeito não possui uma interioridade a ser apreendida, uma consciência individual ou alma, plena de experiências, a ser penetrada. Nesse caso, a atuação do narrador põe em evidência o desgaste e a inoperância da visão em profundidade, peculiar ao romance moderno de penetração psicológica, frente a um sujeito contemporâneo sem espessura e sem inteireza:

Não passava por sua cabeça que a mulher ainda pudesse estar lá. Assim que abriu a porta viu o sinal dela, numa blusa jogada desde a véspera no sofá da sala. Ele estava cansado, mas com a mente vazia, deixando lugar, para que seu corpo se excitasse. Antes, porém, queria tomar um copo d'água e um banho. Ao tirar a camisa ali mesmo na cozinha, sentiu que uma parte dele próprio fora gasta, se esvaíra junto com a aula, o que era uma sensação boa de se ter como se tivesse se livrado de alguma substância da mente, que só podia ser conhecida no momento mesmo de se livrar dela. E o suor, no corpo e na roupa, cujo cheiro ele sentia com prazer, era um vestígio de que tudo isso, dessa matéria imaterial, que ele então, já no banho, ia apagando debaixo do chuveiro, até sentir-se novinho em folha, uma folha em branco onde tudo teria de ser escrito outra vez a partir do nada (SANT'ANNA, 1991, p. 81).

Como se pode constatar, no trecho citado, a palavra/olho-câmera do narrador não efetua o desvendamento da interioridade, antes plaina na superfície das sensações descartáveis, que o personagem experimenta. Nas linhas do texto, exhibe-se um imediatismo que é típico da vida citadina, onde não há tempo para aprofundamentos.

Sobre esse aspecto, em *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago, ao analisar o primeiro livro de Sant'Anna, chama a atenção para o conto "No último momento", em que já se mostram mecanismos de desinteriorização:

Dissemos atrás que este conto é um dos de técnica mais moderna no conjunto do livro, porque em lugar da análise de caráter psicológico (por exemplo, a culpa, o remorso, o medo do futuro, por ter deixado passar o frango), Sérgio Sant'Anna desinterioriza o personagem fazendo com que a chamada *ação interior* seja encampada pela ação apresentada e reapresentada pelos meios de representação de que se cerca o homem tecnocratizado nesta segunda metade do século (SANTIAGO, 1978, p. 176).

No conto "A aula", o narrador dá a ver a desagregação do perfil do personagem, evidenciando tratar-se de um eu informe,

de um agregado de máscaras. O relato flagra o momento privilegiado da metamorfose: “Ele cedeu, então, a um outro, o professor que abrigava dentro de si” (SANT’ANNA, 1991, p. 68). No universo urbano instaurado pela linguagem, tudo ocorre de modo análogo ao que se verifica no cotidiano estetizado dos grandes centros, onde a profusão de imagens liberadas pela mídia traz à tona a ideia de espetáculo, contribuindo decisivamente para que a vida se torne teatro, simulação, nesse caso, o real passa a ser artifício, farsa. Como argumenta Subirats:

O homem metropolitano tem de controlar sua interação social como o ator que interpreta sua personagem, porque da eficácia técnica da sua encenação também depende o equilíbrio da sua economia emocional, da sua funcionalidade social e da preservação de sua identidade (SUBIRATS, 1989, p. 92).

O texto ficcionaliza essa artificialidade que se instala na cidade, onde há um crescente domínio da máscara. O personagem-professor, em sua constituição afim com a vigência contemporânea dos simulacros, se oferece como imagem-espetáculo ao olho-câmera do narrador e dos alunos:

Com as mãos finalmente livres, ele pôde acender um cigarro e procurando ganhar tempo, deu uma funda tragada, fitando aqueles rostos que via pela primeira vez. E se esta primeira vez não era mais que a reedição de tantas outras vezes primeiras, sentia-se cada vez mais esgotado para fazer o seu número-sur-presa, dificuldade esta da qual os espectadores não queriam nem saber, eis que haviam conquistado o seu ingresso (SANT’ANNA, 1991, p. 66, 67).

Há momentos em que o narrador se omite. Tem-se, então, a fala direta do professor que ministra a aula. Essa fala é entremeadada pela enunciação do narrador, que retorna logo a seguir e

mostra a aula sendo produzida como encenação: o desempenho do professor é avaliado como *performance* teatral:

E, para o que ia dizer em seguida, seria convincente, em termos cênicos – ou mesmo como bengala para sua trôpega insegurança –, que o fizesse a caráter, ou seja, acendendo mais um cigarro, o que fez, expelindo com a fumaça suas próximas e bombásticas palavras, as quais, se provocaram risos, estes eram um tanto nervosos (SANT'ANNA, 1991, p. 71).

Colocar o professor em cena e revelar os bastidores da aula é uma forma de fazer refletir sobre a arte que está sendo produzida. Isto posto, pode-se constatar que o professor recorre, para a apresentação de seu número-aula, a um procedimento tradutor do mito, do argumento bíblico, que aponta, não só para o surgimento do universo, mas também (principalmente) para a origem do fato literário. Comparações, metáforas e imagens, baralhadas, dão um contorno ambíguo a sua fala que, codificada a partir de um discurso mítico, recuperado e reinventado, adquire um tom grandiloquente, grave e solene que contrasta visivelmente com a enunciação coloquial, prosaica e dessacralizadora do narrador:

Tomemos como princípio o Caos, foi o que ele se ouviu dizer. *Também podemos nomeá-lo de informe ou indiferenciado*. Quando se expressa ou se figura ou mesmo se torna distinta alguma entidade, são o verbo ou a luz que atravessam esse caos, estabelecem uma diferença no indiferenciado. Quanto ao verbo propriamente dito – para muitos o verdadeiro pecado de origem –, talvez nunca devêssemos tê-lo pronunciado uma primeira vez. Porque, uma vez pronunciado, estaremos condenados a repeti-lo e a repeti-lo sofregamente, buscando torná-lo a expressão perfeita de algo indizível, um saber e um conhecimento que se colocarão sempre além, para fora do nosso alcance, porque talvez não sejam mais do que a comunhão perfeita com aquele indiferenciado de onde viemos e para o qual retornaremos (SANT'ANNA, 1991, p. 68).

Ao canalizar o texto/aula para o evento mitológico, mais especificamente para o mito da origem ou cosmogônico, o professor, lançando mão do *simulacro da identidade*, promove um reencontro com um referencial clássico do qual emergem valores transcendentais que abarcam o culto a poderes revelatórios do artista, tido como instância fundadora.

O comércio com ideias preexistentes faz com que a narrativa seja em si uma leitura de um *corpus* discursivo anterior.

Em decorrência disso, contrapondo-se à simbologia clássica, o conto mostra que a arte narrativa se renova através de processos de assimilação, inscrevendo-se por meio do remanejamento incessante de discursos na série literária e extraliterária. A narrativa, substituindo a noção de arte criação pela concepção de arte produção através do enfoque intertextual, corporifica a ideia, que Roland Barthes apresenta em seu livro intitulado *Aula*, de que o escritor não é *fonte, origem*, mas interseção, ponto de confluência de discursos:

Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia de um espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos (...) (BARTHES, 1977a, p. 26).

Assim, o modo como o texto é construído (a aula é uma demonstração prática da cabal subversão do prisma mítico) faz deslizar o significado canônico, dando margem à construção de um discurso que prima pelo deslocamento de enunciados pré-concebidos e por uma enunciação desmitificadora que, com sua falta de profundidade intencional, burla todas as solenidades metafísicas, dissolvendo-as na banalidade de um cotidiano que

estimula uma atenção sem precedentes às imagens e impressões superficiais.

Em Sant'Anna, o texto romanesco apresenta-se como espaço de experimentação, cuja organização se define pela variabilidade de configurações, de recursos e de situações ficcionais. Ao trabalhar explorando ao limite máximo uma linguagem que se quer constantemente outra, a prática escritural instaura o paradoxo e é com esse expediente que ela estilha o sujeito.

Diferente da escritura de Sant'Anna, a prática compositiva de Noll, demonstrando ter o desejo de esvaziar o princípio vanguardista de busca incessante de renovadas e múltiplas linhas de atuação, desenvolve o seu processo narrativo com base na utilização sistemática de um processo compositivo, em que a prosa vertiginosa, pautada numa linguagem notavelmente sintética, comedida e lacunar, põe em foco a vivência errante de andarilhos fragmentados pelas ruas da cidade: os textos falam antes em errância do que em ação. Nos romances, a primeira pessoa que narra é, em geral, inonimada. Sem projetos, o sujeito itinerante e disperso de Noll vive num tempo sem curso, que engendra incansavelmente um presente, esvaziado de passado e de perspectivas de futuro.

Na obra de Noll, de maneira ainda mais intensa do que na de Sant'Anna, o espaço público se revela ameaçador (“bombas invisíveis explodem todo dia a meus pés – diz o narrador de *Bandoleiros*”. NOLL, 1985, p. 58) e, conseqüentemente, desaparece qualquer possibilidade de o indivíduo poder sentir-se bem na cidade. No universo urbano, caótico e suspeito, qual-

quer um pode vir a revelar-se como um inimigo; por essa razão, o narrador-personagem parece encontrar-se em permanente sobressalto. Uma espécie de desespero impotente o domina. Observe-se, nesse sentido, a passagem a seguir, extraída do romance *Hotel Atlântico*, quando o narrador teme ser acusado do assassinato de Susan Flemming, a americana do ônibus, que se suicida, ingerindo drogas:

O que me agonizava é que começassem a desconfiar de mim. Naquele momento já parecia tarde demais para que eu desfizesse o equívoco. Passaria anos me arrastando pelos tribunais, encarando a sordidez da justiça, já sem forças para eu mesmo acreditar na minha própria inocência (NOLL, 1989 b, p. 25).

Mais adiante no mesmo romance, essa maneira inarmônica e hostil de o personagem se relacionar com a cidade fica sugerida na passagem em que este se refere a um best-seller que, para se acalmar, abre na livraria, onde se detém por momentos, antes de seguir viagem:

A questão do herói do livro era a seguinte: ele um espião britânico, católico, começa a história entrando numa igreja em Paris, e nessa igreja ele agradece a Deus a graça de viver numa época em que existe claramente contra quem lutar, o inimigo. Na cena posterior ele está com uma amante num hotel em Nice, levanta uma taça de champanhe e diz: – Viva o inimigo! (NOLL, 1989 b, p. 27).

O enxerto da micronarrativa instaura, em relação ao narrador-personagem, um paralelismo por oposição, de tonalidade metalinguística. A analogia indica, metaforicamente, que o personagem, diferente do herói do livro, experimenta, em suas andanças, a sensação de insegurança e incerteza, uma vez que o mundo exterior a ele se afigura como um jogo de forças antagônicas desconhecidas, contra as quais não pode se defender.

No labirinto citadino, caracterizado pelo ilusório das aparências, o medo e a dúvida são presenças constantes. Nele, todos se tornam detetives e suspeitos, tanto uns quanto outros se defrontam como estranhos e se sentem desagregados do mundo. Logo, no discurso romanescos de Noll, o flunar do personagem parece ser o de um expatriado, cuja sina é a errância permanente por entre cenários, na busca (sempre infrutífera) de uma história de vida. É o personagem de *Rastros do verão* que, na passagem a seguir, assume essa condição de autoexílio e se refere a sua mania perambulatoria:

Olhei para o garoto e disse que eu já tinha caminhado muito, que tinha sido sempre assim: quando chegava numa cidade, conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a de meu faro (...) (NOLL, 1990, p. 13).

Os locais e as personagens que compõem a escritura se mostram hostis, mas familiares, pois parecem extraídos de tramas conhecidas. No conto “O cego e a dançarina”, esse tipo de mediatização fica claramente explicitada:

Mas a dançarina verminosa e o adolescente quase cego desaparecem enquanto eu fiquei aqui matutando sofismas. O mambo é o único que continua. O mambo é cantado em castelhano e tem uma parte que diz *venho ferido de uma pátria sem fronteiras* é eu estar aqui quase esquecendo o que estou olhando e vendo uma paisagem que lembra o revolta Sul dos Estados Unidos num filme quem sabe de Elia Kazan sobre um roteiro de Tennessee Williams, Em que o tédio da ensolarada tarde brinca com os cabelos da loura que os sacode para que sequem ao sol da varanda da casa que aluamos? (NOLL, 1989 a, p. 134)

Em termos gerais, observa-se que, no conto, o narrador estabelece um contraponto irônico entre o seu imaginário, formado pelo cinema, e a ambiência prosaica que o rodeia. O texto

vai sendo construído sem considerar os limites entre as imagens cinematográficas evocadas e as imagens correspondentes às ocorrências vividas ou imaginadas. Os episódios se interceptam de tal jeito que tudo parece estar ocorrendo simultaneamente, como uma colagem de fragmentos justapostos.

A escritura de Noll é montada juntando-se recortes de cenas. Essa justaposição de imagens, no entanto, só pode ser apreendida na superfície móvel do texto, onde, ao longo dos romances, a estratégia de manter um narrador de primeira pessoa impede o total esfacelamento do discurso. O narrador-personagem, por seu turno, configura-se, entre outros aspectos, como um colecionador de fragmentos, os quais, articulados compõem o seu perfil – o de um eu estilhaçado.

Em Noll, personagens e narradores são seres desgarrados, isolados, sem profundidade psicológica nem densidade biográfica. Confusos e sem raízes, situam-se num contexto urbano tomado pela hiperinflação de informações, onde não sobra lugar para o autoconhecimento e para o intercâmbio de experiências.

Nos dois autores, o que se observa é que a natureza camaleônica do sujeito produz ambiguidades e pode levá-lo praticamente para qualquer direção, fazendo-o oscilar entre polos opostos.

Desintegrada, a face do sujeito constitui-se numa forma aberta que estimula o leitor a construir a sua própria versão sobre a mesma. Uma constante na escritura de Sant'Anna e Noll é esse perfil impreciso que não se revela de forma linear e contí-

nua, mas de maneira fragmentada e dispersa. O caráter descentrado do sujeito desestabiliza a visão clássico-realista de personagem, pondo em xeque o parâmetro realista de representação que busca fornecer um retrato coeso e bem delineado do indivíduo que, nesse caso, apresenta-se como um ser dotado de individualidade e coerência psicológica, uma pretensa cópia, esteticamente elaborada, do ser humano. Na prática discursiva dos produtores em foco, o sujeito pulverizado perde completamente a integridade dos heróis clássicos, tornando-se uma figura caleidoscópica, destituída de essência. Ele é, na verdade, um conjunto de máscaras, formado pelas aparências que toma em diferentes momentos do percurso narrativo.

Em função do exposto, pode-se constatar, nos textos de Noll e Sant'Anna, semelhanças na atitude que preside o tratamento dado à ideia de fragmentação do sujeito. Essas escrituras percorrem caminhos por vezes análogos: ambas incorporam a seus conceitos estéticos dados socioculturais dos novos tempos das metrópoles. Construindo uma equivalência para a teatralidade, que parece tomar conta da cultura cosmopolita dos centros urbanos, realizam-se como um contínuo jogo de máscaras, em cuja superfície o sujeito do enunciado se traveste constantemente, exibindo-se com roupagens imprevisíveis.

No entanto, esse mecanismo, que se vem descrevendo, ultrapassa em Sant'Anna o nível do enunciado e alcança o da enunciação. A escritura de Sant'Anna não só afirma a presença em seu enunciado de um sujeito pulverizado e múltiplo, como também abre espaço em sua enunciação para uma multiplicida-

de de focos narrativos, a par de outros processos que possibilitam a inclusão de novas perspectivas no relato.

Já a prática literária de Noll, deliberadamente pouco individualizada e, portanto, mais econômica na exibição de recursos narrativos, sem perder de vista os efeitos mais gerais visados pela escritura – o virtuosismo visual e o ritmo de montagem vertiginoso, completamente funcional depois dos meios eletrônicos – opta por seguir um reiterado programa narrativo: o de pôr geralmente em foco (excetuam-se alguns contos, cuja estruturação se realiza como relato de um narrador de terceira pessoa) o olhar cinematográfico de um *eu*, submetido ao estatuto de personagem.

Com base nas observações precedentes, pode-se então afirmar que as poéticas de Sérgio Sant’Anna e de João Gilberto Noll não apenas subvertem as categorias e as convenções do sujeito unificado da tradição literária precedente, como também tematizam a problematização e o esgarçamento da ideia tradicional de individualidade já que ambas as práticas escriturais, cada uma a seu modo, implicam pensar o sujeito como uma superposição de identidades abertas. Nelas corrobora-se, desse modo, o pensamento de Fredric Jameson, para quem uma das características identificadoras da cultura pós-moderna é o solapamento da noção de subjetividade fixa, em favor da mentalidade esquizofrênica de um novo sujeito desunificado, descentrado: um ser em fluxo, imerso num espaço e tempo indiferenciados, tomado por uma espécie de amnésia histórica que im-

possibilita qualquer sentimento estável do eu (JAMESON, 1985, p. 21-26).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- MORICONI Jr., Ítalo. *A provocação pós-moderna: Razão histórica e política da teoria de hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1987.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Breve história do espírito*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- _____. *Notas de Manfredo Rangel, repórter. A respeito de Kramer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

**HOMOEROTISMO E MÁSCARA
NA ESCRITURA PROTEICA
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Rodrigo da Costa Araújo (FAFIMA)

rodrigoara@uol.com.br

[...] é proibido ou perigoso não usar máscaras.
Caio Fernando Abreu (1995, p. 52)

1. A escritura errante do desejo e das máscaras do Proteu reencenado

A escritura erótica de Caio Fernando Abreu (1948-1996), na virada do século XXI, trouxe a transgressão e a abolição de valores repressivos, possibilitando, além do questionamento do ser, novas formas de retratar o signo e a linguagem. A escritura, nesse sentido, retoma o corpo e o discurso da realidade, a carne-texto acometida pelo viés semiológico barthesiano do signo edênico de *Le plaisir du texte*, em que se assume e mascara a ficção como “*kama sutra* da linguagem” (BARTHES, 1973, p. 14).

Prisioneira do desejo, a poética do autor de *Pequenas epifanias* (1996) assume o caráter escritural da linguagem e a insis-

tência na teatralização, sugerindo um *eu* autobiográfico e cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. Nesse teatro escrito, em que se escreve como *performer*, a escritura se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados. Esse viés performático de leitura e escrita e a presença do corpo surgem com grande força nas narrativas aqui abordadas. Por outro lado, sua poética consciente da própria artificialidade é semelhante ao erotismo, subverte o nível denotativo da linguagem, condena-se à transgressão, questiona a existência de proibições, implicando uma possibilidade de desrespeito à leitura linear e valores impostos.

Nesse sentido e assumindo esses olhares, o signo da máscara, como efeito semiótico, merece certa atenção nas transmutações dos personagens das narrativas aqui recortadas e comparadas a Proteu, “deus marinho capaz de transformar-se no que quisesse”, segundo Mário da Gama Kury (1994, p. 341). Pensando assim, surge, antecipadamente, uma indagação: o que é a máscara senão um corpo falso que se sobrepõe à face verdadeira? Simulacro, fetiche ou fantasia, ela faz parecer, ser aquilo que não é - algo fugidio, que se relaciona, ora com o jogo do duplo, ora com o discurso homoerótico. A máscara seria, então, outra face a recobrir aquilo que não é, uma constante procura, numa fonte que talvez seja vertiginosa e envenenada.

Sob disfarces, como alguns personagens de Caio Fernando Abreu, Proteu, segundo Chevalier (1998, p. 747):

[...] é dotado do poder de tomar todas as aparências que desejar: pode tornar-se não só um animal, mas um elemento, como a água e o fogo. Ele faz uso desse poder particularmente quando quer se subtrair aos indagadores. Pois ele possui o dom de profeta, mas se recusa a aconselhar os mortais que o interrogam.

Seu nome, segundo o *Dicionário Mítico-Etimológico*¹ de Junito Brandão (1991, p. 332) “costuma ser relacionado com protos, o primeiro, o que ocupa a primeira fileira, o que está à frente de”. Seria esse recurso ou estratégia textual uma primeira face, um primeiro sentido que esconde muitos outros nas narrativas do autor gaúcho?

Espelhos, reflexos, sombras de diversos planos inauguram imagens deformadas, caleidoscópios do mito de Proteu, numa leitura atualizada nas ficções de Caio, o que nas palavras de Barthes, pode ser lido como “um modo de significação, uma forma” (BARTHES, 2003, p. 199) “ou um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível (*Idem*, p. 234). Se, a partir dessas afirmações, é possível entender que a ficção abreuliana é construída a partir de pactos/encenações², - através de diálogos entre autor, leitor e personagem, esta leitura que se volta para a

¹ Junito Brandão (*Ibidem*) registra que esta etimologia tem sido contestada. É possível que se trate de um nome egípcio.

² Remeto aqui ao clássico livro *O Pacto Autobiográfico*, de Philippe Lejeune (2008, p. 30) que entende o nome próprio, o trabalho sobre ele e sobre a assinatura como objetos profundos da autobiografia, isto é, afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao nome do autor na capa do livro.

descoberta de retratos -, ela é, também, uma partilha entre leitor sagaz e paciente, espécie de inventor de associações imprevistas (obtusas) e divulgador de um escritor que se revela como se novo fosse a cada associação inesperada.

Entre os disfarces do artista e do discurso, nessas leituras, há um cruzamento irônico de caminhos difíceis de mapear, porém ambos se mascaram para entreolharem-se com curiosidade e é difícil saber onde a enunciação do primeiro foi descoberta/construída pela sagacidade do segundo: nesse cruzamento, o autor é nome guardado no tempo, mas as leituras plurais são possibilidades de revelações do que está guardado, para a criação de um valor presente.

Esse jogo entre dissimulação e vida é, também, o jogo do narrador pós-moderno, que sabe que a literatura é ficção e que o “espetáculo torna a ação representação” (SANTIAGO, 1989, p. 51), e, por isso mesmo, traça retratos fugidios de Caio Fernando Abreu, apresenta imagens, ora em ruínas, ora em fragmentos, outras vezes irônicas e perversas³ que se desmoronam, passo a passo, a cada página de seus contos e crônicas. Nessa desintegração em sigilo, o autor deixa-se ver nos fragmentos, as ruínas daqueles retratos fragmentados, nos quais se autorrepresentou

³ Conceituo a escrita de Caio Fernando Abreu de *perversa* porque ele enreda e seduz o leitor, tal qual uma presa fácil de sua armadilha textual. Nela, o leitor se esbate num estado de extremo mal-estar pós-moderno que é compensado, ao mesmo tempo, por uma envolvente fruição. Ainda sobre o assunto, o filósofo Patrick Vignoles, em seu livro *A Perversidade*, afirma: *A perversidade é o mal que pode tomar a máscara do bem, da inocência assim como do crime* (VIGNOLES, 1991, p. 78) *O perverso 'diverte-se' com demolir o mundo humano, como se recusasse fazer parte dele ou como se fosse impotente para nele integrar-se* (*Idem*, p. 67)

para um leitor virtual. Suas ficções ao mesmo tempo se somam e se contrapõem à obra, referenciando à impossibilidade de uma verdade preexistente e capturável.

Tratar da sua obra íntima, sem *voyeurismo*, supõe, antecipadamente, um esforço de exegese para compreender como as narrativas homoeróticas de Caio Fernando Abreu conceptualizam o mundo a partir das realizações da ordem do secreto, de suas situações de vida, da participação na sociedade e no mundo público. A obra íntima, produzida à margem do convencional, movida por uma verborragia da subjetividade, é um campo fértil para o traçado da história da autorrepresentação das marcas do homoerotismo e de sua construção identitária no gênero. Portanto, seus textos devem ser vistos como parte de uma trama discursiva e erótica em cuja teia se alojam as estratégias, conscientes ou instintivas, para a construção da imagem-de-si e de um nome identitário.

2. A dupla cifra da escritura e o jogo dos signos

Escrever é abalar o sentido do mundo, aí, fazer uma interrogação *indireta*, que o escritor, em vista de um suspense derradeiro, abstém-se de responder. A resposta é dada por cada um de nós, que para aí transporta sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade mudam infinitamente, a resposta do mundo do escritor é infinita: não se para jamais de responder ao que foi escrito longe de toda resposta (BARTHES, 1987, p 5).

A leitura do conto *O rapaz mais triste do mundo* parece montar, em forma de jogo espelhado, como os personagens são

apresentados pelo escritor, sugerindo que se trata da mesma pessoa. O adulto, nesse caso, seria a projeção de um jovem.

[...] esse homem de quase quarenta anos, começando a beber um pouco demais, não muito o suficiente para acender a emoção cansada, e a perder cabelo no alto da cabeça, não muito, mas o suficiente para algumas piadas patéticas. Sobre esse espaço vazio de cabelos no alto da cabeça caem as gotas de sereno, cristais de névoa, e por baixo dele acontecem certos pensamentos altos de noite, algum álcool e muita solidão. E acende um cigarro molhado, ele ergue a gola do impermeável cinza até as orelhas. Nesse gesto, a mão que segura o cigarro roça áspera na barba de três dias. Ele suspira, então, gelado (ABREU, 1988, p. 57-58).

Justamente por apresentarem semelhanças, os dois personagens atraem-se, aproximam-se como reverso – uma espécie de inversão temporal como nas narrativas cinematográficas.

E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino. Você me dá seu futuro, eu te ofereço meu passado. Então e assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só [...] (ABREU, 1988, p. 65).

Apesar de serem separados fisicamente, quando se encontram, os personagens experimentam um processo de reversibilidade, no qual um anula o outro: contaminam-se, imiscuem-se, completam-se. Alia-se, ainda, a esse processo de dupla forma simbólica da representação, o tom confessional e memorialista que a narrativa desmembra, através de um fluxo fílmico.

A trajetória começa com a personagem ainda jovem e termina quando ela, através de uma memória cinematográfica, atinge a idade madura, diante de uma cena de bar. A itinerância da personagem pressupõe além de um jogo do duplo, a passagem do tempo. Tanto esse, como muitos outros personagens de

Caio, em constante mutação, que habitam o universo ficcional de sua poética, são seres cuja memória se encontra em processo de decomposição, a caminho da inexistência.

Assim, é que o narrador-câmera, como num recurso fílmico à distância, fala de lembranças, de passado, de um modo complexo, que se mostra como instâncias de uma memória que se esvai. Nesse caso, o espaço da identidade no conto só se constrói em fusão com a alteridade. Esse outro que se metamorfoseia nele mesmo, demonstra, desse modo, uma das facetas dessas múltiplas identidades que se confundem como Proteu. Nesse jogo da escrita ou da escrita como jogo, o narrador assume a importância da distância estética entre leitor e narrador, percebendo-se como câmera e pinçando, como *close*, o encontro do bar, ou seja, ele mesmo desdobrado e desdobrando-se em outros:

[...] eles se olham. Eles se acariciam mutuamente as mãos, depois os braços, os ombros, o pescoço, o rosto, os traços do rosto, os cabelos. Com essa doçura nascida entre dois homens sozinhos no meio de uma noite gelada, meio bêbados e sem nenhum outro recurso a não ser se amarem assim, mais apaixonadamente do que se amariam se estivessem à caça de outro corpo, igual ou diverso do deles – pouco importa, tudo é sede. De onde estou, vejo a alma dos dois brilhar (ABREU, 1988, p. 66).

Nesse conto, o protagonista parece tornar-se, apesar de seu duplo, a transparência de si mesmo, situação em que, transformando-se, imaginariamente, no outro, vive cinematograficamente outro papel – destaca-se de si mesmo, verifica e realiza-se, como Proteu, com sua capacidade de desdobrar-se, distanciar-se e de perceber, numa outra tela, sua condição de anda-

rilho e mutante. E por isso mesmo, em certa passagem, confessa que preparava um roteiro:

Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esses três que espia e conta, esse quarto que escuta. Nós somos um - esse que procura sem encontrar e, quando encontra, não costuma suportar o encontro que desmente sua própria sina. É preciso que não exista o que procura, caso contrário o roteiro teria que ser refeito [...].

Em *Retratos*, conto do livro *O ovo apunhalado* (1992), ressoa essa mesma indagação. Tudo faz lembrar *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde pelo tema do retrato, capaz de revelar a alma do retratado, certa espécie de antiepifania⁴ visual. O personagem, após seis retratos feitos em dias diferentes, um após o outro, percebe-se numa reflexão sobre a vida e sobre si mesmo.

As transformações dão-se aos poucos, conforme o personagem vai notando como os retratos são diferentes um do outro: a cada dia, *os esboços de si* mostram-se, através do processo de envelhecimento e de rarefação do corpo, a ponto de no sétimo dia, expor a face de um morto que confessa: “*Flor é abismo*, repeti. Flor e abismo. E de repente descobri que estou morto” (A-BREU, 1992, p. 59). Escrito em forma de diário, *Retratos* é uma narrativa em primeira pessoa – um anônimo que absorvido pelo impessoal da fotografia, consegue revelar, em determinado momento, a sensação de estar morto. O Proteu-morto, portanto,

⁴ Antiepifanias: termo usado por Olga de Sá para representar as epifanias do feio, da náusea ou epifanias irônicas e corrosivas que também revelam o ser, pelo seu avesso. Conceito utilizado pela autora para estudar a obra de Clarice Lispector.

encontra-se nas imagens de si, o estranhamento⁵ e a própria morte, por mais que tente fugir dessas imagens que o revelam. Ao olhar atentamente, o narrador abismado com ele mesmo comenta:

O centro é amarelo, cheio de grãos. As pétalas são brancas. Coloquei num copo com água e um comprimido dissolvido dentro, disseram que faz a flor durar mais. O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem a expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho. Depois olhei. Vi que é a minha cara mesmo. Acho que ele caprichou mais no primeiro porque não me conhecia: agora que sou freguês pode me retratar como realmente sou. (ABREU, 1992, p. 54)

Nesse fragmento, vendo-se Narciso, desenhado em flor branca despetalada e miolo amarelo, o protagonista narrando-se, ainda que em processo de envelhecimento, alia-se à delicadeza e a metáfora da flor, vê-se fragmentado e solitário e confirma, em outro dia, que parecia *um cadáver no retrato* (ABREU, 1992, p. 56). Enxergando-se em abismo pela imagem da margarida, o protagonista não poupa de se indagar “de repente lembrei do que ele disse no dia em que me deu a margarida. *Flor e abismo*. Ou seria: *flor é abismo?* Não lembro. Sei que era isso” (*Idem, ibidem*).

Desenhos, esboços inacabados, fragmentos, discurso em abismo reforçam especularmente, confissões de um narrador que se faz acreditar no eu, que está por detrás da máscara; na

⁵ A morte e o estranhamento, segundo a pesquisadora não estão vinculados apenas à AIDS. Os personagens de seus contos têm relação estreita com a morte, vivendo situações-limite. Por vezes a persegue procurando prazeres arriscados como sexo e drogas, outras vezes descobrem-se mortos em vida, como o personagem de *Retratos*. (GOMES, 1999, p. 40)

ambivalência da sua natureza, o eu-narrador confirma afinal, a perturbante busca impossível. Múltiplo e ao mesmo tempo uno, os seus retratos acompanham a desconstrução do pensamento moderno, conjugado no reflexo e na fuga. Irremediavelmente narcísico, o narrador nesse conto, é a própria fuga. Os retratos esboçados pelo desenhista refletem e caracterizam a mobilidade, a oscilação, porque como água, ele se revê em movimento. Como espelho traiçoeiro, os retratos pela linguagem, instauram a escrita confessional e com ela, o jogo de fuga e da cristalização, pois o sujeito que não se reconhece nos desenhos, ou mesmo na cristalização da escrita, teme a irremediável fixação e nem sempre se vê retratado. Afinal, Narciso posto em *Retratos*, ainda que se deixe capturar em demolição pelo retratista, cristaliza-se, como preconiza o mito, na metáfora da flor.

Assim, desdobrando-se em Proteu, o sujeito que narra em *Retratos* reconhece-se como oscilante, dramático, em diálogo consigo mesmo e com suas múltiplas representações no diário visual, aceitando o eixo fora do centro e a dispersão, como exercício para se reconhecer. Memorialista, o narrador percebe-se desenhado e assume-se como ator da sua história, como *eu* flagrantemente, social. Ainda aqui, a metáfora pictórica que dá nome ao autorretrato e intitula o conto é rica em alegorias, pois como o pintor necessita do espelho para recriar a sua figura, também aquele que é pintado na tela/escrita se mira no espelho e se percebe múltiplo e em movimento como Proteu. Esse jogo revelado e instigador é o mesmo quando Eco diz que “o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais

singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos, têm inspirado tanta literatura”. (ECO, 1989, p. 20). Sendo assim, o duplo, como *leitmotiv* da literatura, é um artifício bastante complicado, refere-se a espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retomadas.

Em *Terça-feira gorda*, o personagem-narrador, como numa espécie de relato de experiência, registra o fascínio do jogo erótico e homossexual de um encontro seguido de homofobia explícita. Por meio do jogo e contraste mascarados/não mascarados e recursos irônicos, o personagem confere ao leitor uma experimentação de prazer e dor.

Foi então que percebi que não usávamos máscara. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, e eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval (ABREU, 1995, p. 52).

Nesse conto, a encenação homoerótica marca com o corpo a liberdade de expressão, a fantasia e o mascaramento do carnaval, acreditando na entrega e no desejo absoluto. O texto, tramado pela multiplicidade dos sentidos, agencia e oferece pistas para o desenrolar da história.

Joga o espelho pra Iemanjá, me disse. O espelho brilhou rolando no ar, e enquanto acompanhava o voo fiquei com medo de olhar outra vez para ele. Porque se você pisca, quando torna a abrir os olhos o lindo pode ficar feio. Ou vice-versa. Olha pra mim, ele pediu (ABREU, 1995, p. 52).

Na condição de brincadeira ou festa de carnaval e, portanto, protegidos com máscaras, os personagens ousam, em nome do desejo e da entrega, no último dia de carnaval, irem

mais longe. Tal atitude culmina na perseguição e violência. O carnaval, em *Terça-feira gorda*, alegoriza a própria tessitura de violência sombria mesclada a explosões circunstanciais de euforia e aparente desregramento que caracterizam, segundo Franco, “um modo de ser *alegre*, irresponsável e brutal” (2000, p. 20).

Na crônica *O rosto atrás do rosto*, a reduplicação, o duplo, o Proteu de muitas faces surge, tanto pela repetição estilística da palavra *rosto*, como pelas diversas e inúmeras metamorfoses que o personagem assume. A própria epígrafe, retomada no próprio corpo do texto, reduplica o título e o assunto que será tratado. O rosto que esconde muitos rostos, nessa crônica, retoma um Proteu fragmentado, angustiado e à procura de si – uma identidade fugaz e fugidia. A feitura do texto – envolvente e reflexiva –, semelhante à poética de Clarice Lispector –, instiga o leitor, através de inúmeras situações plásticas, a procurar suas faces no espelho – mesmo que não a encontre.

Através de um final inesperado, o leitor questiona-se sobre qual será o seu rosto e o que esse *possível* rosto tem a dizer, nas constantes repetições reiteradas pela busca agonizante. E ouve, pelas palavras silenciosas do narrador, embebidas de narcisismo e carregadas de um lirismo desolador que: “Por trás da máscara, por baixo do outro rosto estava o rosto dele mesmo. Inteiro e sem ferimento algum, [...] o próprio rosto vivo por trás da máscara morta de outro rosto” (ABREU, 1996, p. 37).

Esse jogo incessante de *eus*, de máscaras que se repetem utilizando sinônimos, poderia ser comparado ao artifício da *mise en abyme* que busca na escrita, na encenação e no abismo

dessa procura constante, um rosto que já está escrito e que é fruto, ele mesmo, de uma escrita, e que por sua vez transforma-se e desdobra-se desesperadamente – num desgaste de repetições e retomadas –, num jogo de decifração sem saber que também ele é escrito por alguém. Espécie de ficção e autoficção, esse jogo de máscaras, de personagens de ficção reduplicados de pessoas reais pode ser lido, também, pelo seu contrário: a realidade pode ser ficção. E neste caso, os próprios leitores serão frutos de uma *escritura* ou mesmo *escritos*, isto é, *personagens* de um teatro maior que é o mundo real. Nesse caso, aproximando-se de um Proteu, novamente arredio e transgressor, o leitor tem a estranha sensação, muitas vezes angustiante e vertiginosa, de também ser reduplicado pelo efeito do texto que, de certo modo, também o *ficcionaliza* pelo jogo estonteante de *mise en abyme*. Aliás, de modo geral a narrativa abreuliana explora o artifício da especularidade, em suas formas mais diversas.

Em *O rosto atrás do rosto*, as vertigens, retratos e deslocamentos reforçam que seu aparente ecletismo é, na verdade, fruto de uma estratégia concentrada, mas que não assume um determinado centro. Sem o centro, o texto, como o próprio autorretrato, assume e confirma a contradição entre esconder-se ou revelar-se, optando pela cena da linguagem, a cena do texto, a própria escritura. Nessa crônica, a técnica é utilizada como efeito de um retrato que se pretende traçar, um retrato dentro de outro retrato, como em enclave, uma fabricação com diversas linguagens ou uma narração secundária que se desenvolve a partir da ficção original. *Relato interno, duplicação interior*,

composição em abismo, construção em abismo, estrutura em abismo, narração em primeiro e segundo graus – todas essas denominações referem-se a uma técnica narrativa, inspirada em procedimentos encontrados nas artes plásticas (pintura) e, que, posteriormente e com as adaptações necessárias e especificidade de cada forma de arte, chegou à literatura e as outras linguagens (Cf. HEATH, 1974).

Na escrita cênica de Caio Fernando Abreu⁶, a máscara assume estratégica sígnica para, diante do palco, expressar certa realidade ou causar alguma impressão. Esse discurso, de certa forma, confirma que a arte deve evadir a realidade, oferecer novas visões através desse processo de imaginação ou mascaramento. De máscara, como no palco, os personagens abreulianos instigam representações de si mesmos, como afirma Bollon, ao estudar as máscaras: “são ficções que contamos aos outros de nós mesmos, representações que, mais do que uma *realidade*, se refletem umas as outras: verdadeiras *mentiras*” (BOLLON, 1993, p. 223).

A esses jogos de espelhos, instigando o leitor e o espectador mais atento, Lucien Dallenbach (1991), principal teórico desse conceito, chamou de *mise en abyme*⁷, que é “todo frag-

⁶ Para aprofundar essa discussão sobre o homoerotismo ler o ensaio de Silva (2009, p. 35-50)

⁷ A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal autorrepresentação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. A definição que Dallenbach em *Le récit spéculaire* propõe para a *mise en abyme* ressalta que o fragmento reflexivo deve espelhar *conjunto do relato*, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação

mento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém”, funcionando, nesse caso, como um reflexo ou espelho da proposta estética de Caio Fernando Abreu.

Alguns estudiosos acreditam que essa forma metanarrativa gera uma sensação de maior ficção (como se o leitor fosse ainda mais atraído para o jogo da criação e do pastiche), porém, alguns teóricos pensam que o recurso alerta o público e o leitor para a *irrealidade* da trama. Em Caio Fernando Abreu, essa escritura derradeira, em espiral, abismal e especular⁸ reforça, além desses olhares, também a duplicação ao infinito, a ficção de si, a reflexão por semelhança ou mesmo por contraste. Sempre num jogo de signos, de linguagem.

Outro conto extremamente irônico e que fala das diversas faces do homossexual é - *As quatro Irmãs (Psicoantropologia Fake)*. A narrativa pode ser lida pensando, nas diversas metamorfoses de Proteu - uma forma de máscara das subdivisões do universo *fake*⁹ do homossexual masculino.

Ironicamente escrito em forma de lenda, o texto propõe uma rediscussão das categorias e o que elas trazem de consequência sócio-sexo-existencial para os que nela se enquadram, direta ou indiretamente. Nessa reflexão, segundo uma *lenda muito antiga*, o enunciador propõe quatro grupos distintos: o

e o código em que é feito o relato. Diz ele que: *Um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código* (DALLENGACH, 1977, p. 62)

⁸ Essa mesma leitura pode ser melhor aprofundada no livro de Heath (1974).

⁹ Gíria utilizada pelos homossexuais para reforçar o aspecto artificial, falso do ser humano.

das Jaciras, o das Telmas, o das Irmãs e o das Irenes. As Jaciras seriam, segundo a *lenda*¹⁰, os homossexuais caricatos, assumidos e orgulhosos de sua condição. Seria um Proteu consciente – *adoram aparecer*. As Telmas seriam os homossexuais conflituados com a própria sexualidade, depressivos, muitas vezes alcoólatras. Aqui, teríamos um Proteu confuso, indefinido - nega ser homossexual, mas quando apresentam alguma manifestação de desejo, são extremamente erotizados.

Por outro lado, as Irmãs não se sabem homossexuais (ou fingem não saber), embora ninguém tenha dúvida em relação a isso. Esse seria um Proteu que não confunde ninguém, mas não se aceita. Segundo o texto, as Irmãs são pouco erotizadas e costumam ser muito afáveis. Por último, temos as Irenes - que não são os homossexuais assumidos, mas discretos, geralmente cultos, de bom nível social, parecem bastante tranquilos em relação a sua homossexualidade.

Proteu homoerótico, extremamente ambíguo e com várias facetas, representa nessa *lenda*, *quatro irmãos que atendem por nomes femininos* – ou seja, teatralmente falando, representação da representação. Segundo o narrador

As mutações são tantas quanto as do I Ching.¹¹, e há quem diga que essas novas identidades têm até nome, como as Juremas

¹⁰ Caio questiona o conceito de gênero textual, portanto, ora pode ser classificado como crônica, conto, depoimento, ora como *lenda* etc.

¹¹ I- Ching ou Livro das Mutações, segundo TEIXEIRA, p.108, é baseado em sessenta e quatro hexagramas, ou seja, sessenta e quatro figuras compostas de seis linhas inteiras ou divididas. A organização desses hexagramas revela o que o I-Ching tem a dizer. O princípio de constante mutação rege o livro.

(Jaciras que se tornam Irenes) ou Jandiras (Jaciras exacerbadas, tipo Clovis Bornay).

Se, por um lado, o uso *fake* dessas máscaras ou brincadeiras levam a pensar na falta de subjetividade, por outro, elas instigam a reflexão de descrença, em que essas múltiplas faces assumiriam metáforas de desencanto com o mundo em geral.

A fragmentação da personagem (várias máscaras) é o tema por excelência desse novo Proteu no mundo da ficção de Caio Fernando Abreu, tendo como cenário um espaço esfacelado e caótico, que não se reduz às categorias da explicação racional. Esse tipo de captação do real realiza-se como um fator de estranhamento: uma aliança entre jogo, prosa poética, tragicidade e duplicidade de si mesmo. O texto surge como um corpo cuja matéria prima (física) é passível de modelagem, efetivamente esse corpo-texto, também obra/objeto de Caio Fernando Abreu denuncia uma narrativa intencionalmente geométrica, exemplo máximo do conceito de *ornamento geométrico* levantado por Yuri Lotman, que, alterando hierarquias fixas, resulta numa recusa declarada às definições literárias estáveis, ou seja, “cria a ilusão de estrutura que parece reproduzir um texto discursivo-infinito” (LOTMAN, 1973, p. 59-60).

Esse jogo irônico leva-nos a pensar que um dos resultados dessa escrita que se efetua no espaço do texto é o da articulação de uma esfera de expressividade que se liga mais ao leitor do que à personagem como representação. Trata-se, pois, de uma articulação que visa à construção de efeitos, à combinação de notas teatrais que causem uma impressão no receptor. Um

nível, que, em última instância, desloque o sentido da dimensão da realidade da personagem para o leitor, que exalte a enunciação em si. Os efeitos estéticos desse jogo é levar o leitor a participar das situações textuais ora aplaudindo-as, ora questionando-as ou colocando-se a si mesmo como parceiro em um jogo que lhe permite esgueira-se do processo de criação literária.

Não importa o prisma sob o qual o Proteu se mire, o tema da mutação, – perfazendo os caminhos do *l'obvie et l'obtus*¹² – mostra-se associado à dicotomia vida/morte ou nas transmutações desencadeadas num desfecho epifânico, constante em várias narrativas de Caio Fernando Abreu.

3. (In) conclusões: tentando capturar um Proteu

Detesto coisas dignas, impecáveis, engomadas, lavadas com anil: aceito nos outros, levando em conta, inclusive, o tempo em que foram feitas. Mas não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca [Caio Fernando Abreu. *Cartas*. p. 367].

Os jogos narrativos de Caio Fernando Abreu, como as transmutações de Proteu, assumem, nesse viés, o sentimento da pós-modernidade: a incerteza, a relatividade e o provisório. Tudo indica um esgotamento do modelo, que nos vem desde os gregos, da tentativa de apreensão da realidade por meio da razão, ou mesmo, uma sensação de certeza que tudo é signo ou

¹² Aqui fiz alusão ao clássico livro de Barthes, *L'obvie et l'obtus*. Paris. Seuil. 1982.

imagem, reforçando o discurso da era do simulacro no pós-moderno apontada por Baudrillard.

Como é regra neste tempo de exceções, não há consenso sobre a existência dessa queda em direção aos simulacros hiper-reais. Hutcheon diz que “apenas descartar a realidade, conforme faz Baudrillard, não equivale a provar que ela foi degenerada transformando-se em hiper-realidade”¹³, em vez disso, a pós-modernidade

sugere que tudo aquilo que sempre tivemos para trabalhar é um sistema de signos, e que chamar a atenção para isso não é negar o real, mas lembrar que apenas atribuímos sentidos ao real dentro desses sistemas de significação (HUSTEON, 1991, p. 16).

Acompanhando essa discussão, a narrativa transgressora do autor de *Morangos Mofados* (1995) tem esse jeito quebradiço e apressado de Proteu: desfilam pelos seus textos personagens sem contorno e não é raro o leitor estranhar os finais em aberto, por outro lado, sobram brincadeiras com a linguagem, neologismos, gírias e palavões, pastiches, colagens e clonagens. Essa narrativa, ainda, não hesitará em mesclar o tom formal e o sofisticado, com termos chulos, nem em incluir citações pop e características do mundo cinematográfico ou outras características destes tempos de hipertexto. As situações narradas re-

¹³ Em toda a parte, segundo Baudrillard, o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio. p. 36

luzem como *flashes* do cotidiano, como cenas vistas rapidamente num *zapping*¹⁴ pela televisão ou num *link* de internet.

É preciso considerar, no entanto, que, apesar da dimensão da reprodutividade estar presente no duplo, nele sensivelmente percebe-se a alteridade como marca, uma produtividade que se elabora, como proposto por Barthes em *S/Z*, que entende que a obra não é, ela se elabora em relação a outra estruturação (dando-lhe diversas leituras nos textos *legíveis* ou efetuando uma reescritura nos textos *escrevíveis*). Tanto nas narrativas de Caio Fernando Abreu, como na eterna intenção de capturar a imagem que Proteu assume, no furacão do olho vertiginoso e contemporâneo, uma recepção construída sobre o conceito backthiniano de dialogismo, tudo assemelha-se com colagem, fragmentos, reminiscências, citações, epígrafes que proporcionam a combinação de signos que caleidoscopicamente, permitem visualizar o significado, apreender uma gestualidade.

Na visão dupla e proteica do mundo, a paródia e a ironia *camp*¹⁵ (sempre em perspectiva polifônica¹⁶) passam a ser uma

¹⁴ Como se estivesse com um controle remoto na mão passeando por inúmeros canais de televisão. É uma atividade sem rumo. Uma atividade de expectativa na qual tentamos encontrar algo.

¹⁵ *Camp* – Termo segundo Susan Sontg é utilizado para mapear uma espécie de subjetividade gay existente em alguns objetos artísticos ou uma forma de sedução – uma forma que emprega maneirismos extravagantes sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um significado espirituoso para entendidos e outro, mais pessoal, para leigos, p. 325. *Notas sobre Camp*. In: *Contra a Interpretação*.

¹⁶ Considerando-se que a ironia está sendo concebida como forma interdiscursiva, como interdiscurso cujo sentido necessariamente advém de um imbricamento contraditório que conta com a convivência e com a memória do enunciatário para se realizar como tal, os diferentes mecanismos de produção estão sendo considerados como di-

visualidade do significado, traços do discurso homoerótico, que se quer construir. São signos discursivos que permitem apreender uma realidade, ao mesmo tempo que criam discursivamente uma realidade às avessas; reforçados como subtexto –, numa espécie de colagem, de montagem de sentidos ora densos e condensados, ora mascarados –, narrações de retratos. No jogo do duplo, a linguagem dialógica e os signos do homoerotismo assumem, com Proteu reencenado, representações concentradas, crises de significados, estranhamentos de percepção, desafios de leitura. Por força da ironia, ora da estrutura sagaz que as narrativas abreulianas são moldadas, ora da força da paródia que elas aludem, a dinâmica do *recorte colagem* monta uma visão carnavalesca de mundo, muitas vezes questionando o poder da época ou o discurso conservador em relação a sexualidade.

Lendo os escritos de Caio Fernando Abreu parece que somos sempre outro, ou outra representação, ou mero desdobramento. Várias hipóteses se apresentam sobre o tema, e inclusive a possibilidade de existência de uma espécie de eu profundo, algo escrito com sangue e lido em rememoração, isto é, reescrito e lido continuamente em constante transmutação. A sua escritura revela, comparada a Proteu, as várias formas simbólicas de representação, configurando, assim, um processo de significação sempre em aberto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ferentes formas de citação, como estratégia de combinações de vozes. (BRAIT, 1996, p. 196).

ABREU, Caio F. *Morangos mofados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. *O ovo apunhalado*. São Paulo: Sciliano, 1992.

_____. *Caio Fernando Abreu – Cartas*. Org. de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____. As quatro irmãs (psicoantropologia fake). In: *Caio 3D: O Essencial da Década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. *Sobre Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOLLON, Patrice. *A moral de máscara*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

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

FRANCO JR., Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em *Terça-feira gorda*, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*, Santa Maria, n. 1, 2000.

GOMES, Adriana Castilho. *A poética da felicidade*. Dissertação (de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

HEATH, Stephen. *Vertige du déplacement*. Lecture de Barthes. Paris: Fayard, 1974.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad.: Ricardo Cruz: Imago, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.

MORICONI, Ítalo. (Orgs.) *Caio Fernando Abreu – Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MUCCI, Latuf I. O jogo do duplo. In: _____. *Estudos comparados: literatura, cultura, deslocamentos*. Porto Alegre: Geografias Literárias e Culturais, 2003.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 38-52.

SILVA, Antonio de Pádua D. da. Quando a questão estética entra em cena: considerações teóricas sobre a Literatura Brasileira de Temática Homoerótica. In: ____; PEREIRA, F. (Orgs.) *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 35-50.

_____. e PEREIRA, F. (Orgs.) *Configurações homoeróticas na literatura*. São Carlos: Claraluz, 2009.

TEIXEIRA, Leonardo Jacintho. *I-Caio Ching Fernando Abreu: uma leitura de mutação e palimpsesto em Ovelhas Negras*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PUC, 1997.

VIGNOLES, Patrick. *A perversidade*. Tradução: Nícia Adan Bonati. Campinas: Papirus, 1991.

**DESCORTINANDO
AS RELAÇÕES SOCIODISCURSIVAS
DO GÊNERO CARTA:
UM PAINEL DE CINCO SÉCULOS**

Luciana Paiva de Vilhena Leite (UNIRIO)

vilhena_lu@yahoo.com.br

1. *Palavras iniciais*

Este estudo pretende demonstrar o estabelecimento da relação do homem com a sociedade de que faz parte através do discurso que produz. Para isso, optou-se por estudar cartas produzidas no Brasil e em Portugal em uma amostra temporal que transita do século XVI ao século XX de modo a contribuir para a tentativa de desvendar uma sociedade brasileira em constituição e edificação, uma vez que o gênero epistolar foi a forma de escritura mais produzida no Brasil desde a carta de Pero Vaz de Caminha (Cf. MATTOS E SILVA, 1996). Nesse sentido, a enunciação das cartas é vista como uma resultante na qual o discurso nada mais é do que um lugar de marcas para o qual tudo o que é *dizível* é inscrito em marcas formais e expresso pela língua.

Sendo assim, este artigo pretende investigar a relação enunciativo-discursiva estabelecida entre enunciador (locutor) e enunciatário (interlocutor) no discurso de cartas mediante a construção de estratégias diversas de aproximação e de distanciamento operadas entre os mencionados *sujeitos* no âmbito do discurso, partindo da hipótese de que essas estratégias seriam *construídas* pelo locutor com o fito de aproximar-se de seu alocutário imediato (o destinatário das cartas) ou de distanciar-se deste de acordo com fatores enunciativo-discursivos, linguísticos e sociais, este último levando em conta que os copartícipes envolvidos no ato linguageiro são, além de sujeitos discursivos, sujeitos sociais (Cf. CHARAUDEAU, 1983).

Levando-se em consideração que nem sempre há o mesmo *contrato enunciativo* entre enunciado e enunciação (que delimitaria, por exemplo, se o enunciado X devesse ser lido como X ou como não-X), muitas vezes, o enunciatário atribuirá aos discursos o estatuto de ‘verdade’ a depender do referido contrato. Trata-se, então, de um jogo que se estabelece entre o ser (dizer) e o parecer (dito). Se houver acordo entre enunciado e enunciação, o enunciatário atribuirá estatuto de verdade ao discurso. Caso não haja esse acordo, o enunciatário estabelecerá o estatuto da falsidade ou do segredo, por exemplo.

O que importa a este estudo é, pois, que o sujeito passe a ocupar uma posição privilegiada e o ato enunciativo transforme-se no lugar de constituição da subjetividade, observando-se que a referenciação linguística só se concretiza no ato enunciativo e

a significação tem no sujeito sua principal fonte geradora de sentido.

Desse modo, o que se pretende é tentar descortinar os papéis do sujeito no gênero carta, já que esse é o gênero em que os enunciadores colocam-se presentes e, de certa maneira, identificáveis no âmbito social, facilitando, nesse sentido, o recorte diacrônico.

2. Pressupostos teórico-metodológicos

Compreender um enunciado é mobilizar saberes muito diversos, fazer hipóteses, raciocinar, construindo um contexto que não é um dado preestabelecido e estável. Com efeito, segundo Maingueneau (2001, p. 20),

todo ato de enunciação é fundamentalmente assimétrico: a pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciador. (MAINGUENEAU, 2001, p. 20)

Sendo assim, a significação discursiva depende de inúmeros fatores e trabalhar nesse âmbito em termos acadêmicos requer intuição e parcimônia.

Nesse sentido, o estudo das estratégias construídas no âmbito do discurso epistolar através de *marcas* enunciativo-discursivas que se projetam da enunciação e se inscrevem no enunciado é revelador de *intenções discursivas* por parte do sujeito-enunciador.

Ainda de acordo com o enfoque de Maingueneau (1996), o discurso é visto como revelador de uma situação de enunciação linguística, já que o acontecimento enunciativo é concebido a partir dos vestígios observáveis que ele deixa no enunciado.

Nesse sentido, a *enunciação* é vista como a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização. Em uma visão mais ampla, pode-se conceber a enunciação como tudo aquilo que funciona como *pivô* da relação entre a língua e o mundo. O enunciado, por sua vez, pode ser visto como o produto desse ato de produção como uma sequência verbal de extensão variável (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004). Assume-se, então, para este estudo, a concepção de enunciação segundo a perspectiva linguístico-discursiva, já que ela se liga tanto a contextos na multiplicidade de suas dimensões sociais e psicológicas quanto a contextos em que se deprende um conjunto de operações constitutivas de um enunciado. Desse modo, para nossa proposta, o enunciado – ainda que esse termo possua emprego bastante polissêmico – vem a ser, justamente, o produto do ato de produção como uma sequência verbal de extensão variável (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 195).

A opção pelo enfoque diacrônico de cinco séculos pretende revelar algumas características discursivas empregadas em textos de cartas de circulação cotidiana e oficial que, possivelmente, *descortinem* os perfis sócio-históricos de seus locutores. Assim, de certa forma, contribui-se para a tentativa de des-

vendar uma sociedade brasileira em constituição e edificação através desses discursos, uma vez que

a diferente situação de escrever uma missiva [carta] para ser lida por alguém do círculo privado, por leitores desconhecidos de um jornal que a veiculasse, ou ainda por alguma autoridade em instância oficial, qualquer uma dessas situações promovia diferenças lexicais e estruturais em um mesmo redator (BARBOSA, 2005, p. 27)

Para que as estratégias do discurso de cartas em perspectiva diacrônica pudessem ser estudadas, lançamos mão, ainda, do que nos apresenta Charaudeau (1983), quando revela que o significado de qualquer discurso é uma resultante de dois componentes: o linguístico, que opera com material verbal (a língua) e o situacional, que opera com material psicossocial, testemunha dos comportamentos humanos, que colabora na definição dos seres ao mesmo tempo como atores sociais e como sujeitos comunicantes. Trata-se, assim, de uma resultante na qual o discurso nada mais é do que um lugar de marcas para o qual tudo o que é *dizível* é expresso pela língua e, portanto, inscrito em marcas formais.

De acordo com os preceitos da Análise do Discurso, costuma-se adotar o termo estratégia para referir-se às possíveis *escolhas* que os sujeitos podem fazer da encenação do ato de linguagem (Cf. CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

Observa-se, então, que o termo *estratégia* poderia ser aplicado a toda e qualquer *orientação* que encaminhasse o discurso para determinado fim. Desse modo, para esta pesquisa, adota-se a perspectiva de que as estratégias usadas pelo locutor

podem ser: a) marcadas linguisticamente, isto é, apresentam-se inscritas no enunciado através de itens linguísticos diversos e b) não marcadas linguisticamente, isto é, dedutíveis do discurso a partir de *pistas* obtidas da enunciação. Consideramos, pois, estratégias as *marcas enunciativas*, uma vez que é justamente a enunciação o ato responsável por edificar marcas no enunciado.

Sendo assim, para que pudessem ser estudadas tais estratégias, aliaram-se, para a presente investigação, perspectivas teórico-metodológicas distintas, a saber: 1) a Semântica Linguística (ou Semântica da Enunciação) (Cf. DUCROT, 1977; ANSCOMBRE & DUCROT, 1993), que visa a uma macrossintaxe aliada a uma microssintaxe do discurso, revelando-se uma análise discursiva consistente; 2) a Análise Semiolinguística do Discurso (Cf. CHARAUDEAU, 1983), que define todo ato de linguagem como um ato de transação social entre parceiros, estando seu sucesso condicionado à existência de determinadas regras implícitas que o norteiam; 3) a Teoria da Enunciação (Cf. BENVENISTE, 1989; BAKHTIN, 2006), que define que o processo de funcionamento da língua se dá por um ato individual de utilização, estabelecendo, também, que todo texto é sustentado por uma voz: a de um sujeito situado para além do texto e 4) a perspectiva variacionista laboviana (Cf. LABOV, 1972 e 1994), que visa a fornecer subsídios metodológicos para que as estratégias linguísticas e discursivas possam ser mensuradas e avaliadas, contribuindo para uma investigação mais sistemática e fidedigna dos dados.

Leva-se em consideração, ainda, neste estudo, quatro importantes elementos: o eu-comunicante, o eu-enunciador, o tu-interpretante e o tu-destinatário (Cf. CHARAUDEAU, 1983), já que, mesmo em situações *monolocutivas* (como é o caso das cartas), as quatro instâncias mostram-se presentes na enunciação em função de uma *situação comunicativa* e de um *contrato de fala*. Essas quatro instâncias são *norteadoras* da presente investigação no sentido de relacionar o social e o discursivo, isto é, de permitir que se observem as estratégias construídas por um sujeito discursivo (enunciador) que é, ao mesmo tempo, um sujeito social (empírico, *comunicante*) e que, como tal, pode vir a interferir nas *marcas* deixadas nos enunciados que constrói.

Assim sendo, pensar no *sentido* gerado por um texto é pensar nos diversos aspectos desde a sua produção até a sua recepção. Todavia, aquela maneira de ver o sentido – como mensagem codificada – deve ser substituída pela noção de *efeito de sentido*, o que só funciona em uma concepção de linguagem que considere, de alguma forma, a enunciação. Além disso, deixar tudo para o contexto ou para o leitor são formas alternativas de excluir qualquer fator histórico ou social. Em contrapartida, deixar tudo para a história pode ser uma forma de fazer de conta que a língua não tem ela mesma uma história.

Como se vê, quando se pretende uma investigação que perpassa a completude discursiva, deve-se levar em conta o que cada abordagem teórico-prática oferece de adequado à proposta que se tenciona fazer. Em suma, o que se pretende é que, de alguma maneira, o trabalho investigativo desvele o “acontecimen-

to enunciativo através dos vestígios observáveis que ele deixa no enunciado” (MAINGUENEAU, 1996).

O *corpus* selecionado conta, então, com 25 cartas por *mãos* de brasileiros e portugueses, as quais são divididas conforme sejam (a) *oficiais* (Cartas da Administração Pública) e (b) *não oficiais* (Cartas da Administração Privada, Cartas de Comércio e cartas particulares).

Para a análise nos moldes quantitativos, para a qual foi utilizada parte do programa computacional VARBRUL, selecionaram-se variáveis agrupadas conforme fossem linguísticas, textuais ou enunciativo-discursivas. A variável considerada *dependente* foi a relação entre os interlocutores [+ simétrica ou – simétrica], fator que levou em conta não aspectos linguísticos, mas enunciativo-discursivos.

3. Análise dos resultados

Dos nove fatores selecionados para investigação levando em conta a situação de assimetria discursiva, seis mostraram-se relevantes, a saber: (1) tipo de carta; (2) época histórica; (3) envolvimento do locutor através da construção do sujeito gramatical; (4) marcadores discursivos e marcas enunciativas de subjetividade; (5) subunidades do texto da carta e (6) uso dos tempos/modos verbais. Expõem-se, a seguir, os resultados desses fatores através de excertos retirados das cartas:

(01) mas como mando outra para ver se você concorda com as modificações feitas.

(*Carta de Vinícius de Moraes a Chico Buarque* – 24 de janeiro de 1971 – *carta não oficial*)

(02) Que tenham assentado dar a execução a ordem de Vossa Alteza, para que as residências dos ouvidores tirem por dezembargadores da Bahia.

(*Carta do Conselho Ultramarino ao Rei* – 11 de outubro de 1675 – *carta oficial*)

Os resultados dessa variável, conforme se observa, parecem revelar que mais favorecedor à assimetria discursiva do que o *tipo de carta* é a *relação social* anterior estabelecida pelos sujeitos empíricos na troca comunicativa.

Na verdade, tanto as cartas oficiais quanto as não oficiais parecem oferecer contextos favorecedores à ocorrência de assimetria discursiva (A. d.), o que comprova que a própria situação de escrever uma carta já é, em essência, assimétrica.

A época em que as cartas foram escritas é também fator essencial para que sejam percebidas relações mais ou menos simétricas entre os enunciadores do discurso. Os resultados da demonstram que no século XVI as relações de assimetria discursiva apresentam-se mais *visíveis* e que, conforme avança a época, essas *assimetrias* vão sendo menos percebidas ou são *camufladas* por outras estratégias, como o uso de modalizadores, como será visto mais adiante. Nota-se que o século XX é a época em que o discurso da carta apresenta-se mais *simétrico*, mesmo nas cartas consideradas *oficiais*, o que demonstra que pode haver algum *mascamamento* das relações assimétricas das instâncias sociais a que pertencem esses sujeitos. Nota-se que o século XX é a época em que o discurso da carta apresenta-se

mais *simétrico*, mesmo nas cartas consideradas *oficiais*, o que demonstra que possa haver algum *mascaramento* das relações assimétricas das instâncias sociais a que pertencem esses sujeitos. A seguir, são arrolados dois trechos: o primeiro refere-se a uma carta de Monteiro Lobato ao Presidente Getúlio Vargas que, apesar de oficial, apresenta algumas marcas de aproximação, como o uso de *você*; a segunda é escrita ao Rei de Portugal por Tomé de Souza da qual se depreende nítido distanciamento discursivo.

(03) Talvez se perdesse no desastre do dia 20 e *você* não tome ciência de tão grave acontecimento.

(Carta de Monteiro Lobato ao Presidente Getúlio Vargas – 20 de janeiro de 1935 – carta oficial)

(04) Quererá Nosso Senhor que, pois *Vossa Majestade* parte também com elle do que tem que trarão estes homens nova de allgum grande tisouro (...)

(Carta de Tomé de Souza a El-Rei D. João III – 1º de junho de 1553 – carta oficial)

Outro fator relevante é a relação entre o tipo de construção em que se insere o sujeito gramatical e o nível de distanciamento/envolvimento entre os interlocutores da carta. Sendo assim, as estratégias eleitas como reveladoras de maior assimetria discursiva pelos enunciadores são as construções passivas, seguidas de indeterminação pronominal e não pronominal do sujeito. As construções com sujeito de primeira pessoa revelam-se, pois, características de um maior nível de simetria do discurso. Vejam-se alguns excertos para ilustrar o que se expôs:

(05) He a não quando vier *far se a o que Vossa Alteza* (...)

(*Carta de Tomé de Souza a El-Rei D. João III* – 1º de junho de 1553 – carta oficial)

(06) (...) dis e mandou que *fosse cumprido o despacho do Senhor Governador* (...)

(*Carta de Antonio de Andrade ao Governador Geral Men de Sá* – 18 de agosto de 1568 – carta oficial)

(07) (...) hontem o ameaçarão de novo de nova revogação da parte do dito Dezebargador (...)

(*Carta de José Bonifácio de Andrada e Silva ao Ministro do Rei* – 31 de janeiro de 1801 – carta oficial)

O uso de modalizadores é a estratégia eleita como predominante quando locutor e alocutário estão em situação de assimetria, revelando que o discurso da carta é um *cenário* para a subjetividade e que o locutor *modela* seu discurso conforme queira aproximar-se ou distanciar-se de seu alocutário segundo seus interesses. Observa-se, ainda, que a presença de dêiticos no discurso e de termos avaliativos demonstra que o enunciador opta por tais estratégias quando está em situação mais simétrica com seu alocutário.

Os três fragmentos a seguir ilustram o que se comentou. Em (08), constata-se dois modalizadores em carta não oficial, em que se pressupõe maior nível de simetria; já em (09), apresenta-se um modalizador seguido de dois termos avaliativos em carta oficial, em que se supõe tratar de maior nível de assimetria. O fragmento (10) traz dois casos de termos avaliativos em carta oficial dirigida ao então Presidente da República, Getúlio Vargas.

(08) (...) e *he certo* que eu sei e tenho previsto esses riscos, que só eu os conheço bem e, por isso, *seria muito bom* que nisso não tivesse nada que obrar (...)

(*Carta de Jezuíno do Monte Carmelo ao Cônego João Ferreira* – 24 de abril de 1803 – carta não oficial)

(09) Impedir injustiças *he dever* de hum Ministro de Su Alteza Real, como Vossa Excelência he, e valer aos *desgraçados* hu'a consolação para o seo *generozo* coração.

(*Carta de José Bonifácio de Andrada e Silva ao Ministro do Rei* – 31 de janeiro de 1801 – carta oficial)

(10) E isso com a cooperação efetiva do Sr Victor Oppenheim e Mark Malamphy, elementos seus que essa companhia insinuou ou no Serviço Geológico (...) sob o olho *palerma* e *inocentíssimo* do Dr Fleuri da Rocha.

(*Carta de Monteiro Lobato ao Presidente Getúlio Vargas* – 20 de janeiro de 1935 – carta oficial)

O que se percebe, então, é que o locutor *entrelaça* as estratégias que elege, visando a atuar – intencionalmente – sobre o interlocutor, conforme seu interesse enunciativo, o que é reflexo da instância social (empírica) que esse locutor representa.

Em termos da macroestrutura da carta, a introdução representa o momento do discurso em que o locutor opta por deixar maiores marcas de assimetria, seguido da conclusão. O desenvolvimento (núcleo da carta) representa, então, o momento discursivo em que as estratégias de *assimetria* ficariam *camufladas* por outras que o locutor pudesse vir a usar caso optasse pela aproximação com seu alocutário. Os excertos seguintes demonstram as observações feitas: o fragmento (11) faz parte da introdução de uma carta oficial e o (12) refere-se à conclusão de outra, considerada oficial.

(11) *Reverendíssimo Senhor Doutor Cônego* João Ferreira de Oliveira // pela denúncia incluza, não pense Vossa Senhoria que em mim he huã total materialidade (...) – *Introdução (seção de contato)*

(Carta de Jezuino do Monte Carmelo ao Cônego João Ferreira – 24 de abril de 1803 – carta não oficial)

(12) Deus guarde a precioza vida de Vossa Excelência como Portugal, e sobre tudo as suas nascentes esperanças metallicas hão mister // *De Vossa Excelência Venerador Criado e amigo sincero eobsequiozissimo // Jozê Bonifácio de Andrada e Silva. – (seção de despedida)*

(Carta de José Bonifácio de Andrada e Silva ao Ministro do Rei – 31 de janeiro de 1801 – carta oficial)

O uso dos tempos e modos verbais é um válido recurso usado pelo locutor como estratégia, que deixa evidente ao alocutário a posição que o sujeito-escrevente ocupa no discurso.

Em relação a essa variável vale salientar que houve a opção por uma subdivisão mais generalizada cujo objetivo fosse a verificação de referências marcadas temporalmente (presente, passado e futuro) além da observação de aspectos do modo (indicativo, subjuntivo).

Constata-se, então, que a opção pelas formas de passado do indicativo, na amostra analisada, revela-se estratégias de maior assimetria entre locutor e alocutário, seguidas dos tempos compostos e das modalidades de imperativo e dos tempos presente e futuro do indicativo. As formas de subjuntivo são requeridas, então, quando locutor e alocutário apresentam-se mais próximos discursivamente, já que esse modo denota, justamente, aspectos voltados para as conjecturas e suposições.

Com relação às formas verbais, percebe-se, em (13), uma preferência por tempos de pretérito em suas formas de pretérito imperfeito e perfeito. Já em (14) notam-se duas formas de imperativo – *acuda* e *mande* – usadas pelo enunciador (que se dirige

ao Rei de Portugal) com a finalidade, ao que parece, de demonstrar certa *aflição* em resolver a pendência de que trata a carta. Nesse sentido, parece haver o uso do imperativo, realmente, como um *modalizador* discursivo, configurando ao discurso um *tom* de pedido e não, efetivamente, de ordem, já que a instância social a que pertence o sujeito representado empiricamente por Tomé de Sousa apresenta-se em situação de considerável *assimetria* em relação à instância a que pertence o sujeito empírico representado pelo Rei D. João III.

Os fragmentos arrolados a seguir demonstram, pois, os resultados da última variável enfocada na presente análise.

(13) (...) ao diante nomeado ao conuento dos Reuerendos PP de N. Senhora do Carmo, e sendo em minha prezesa e das testemunhas q'ao todo *forão* presentes, *apareseo* Pedro Luis Fr^a, morador nesta Cidade pello qual *foi dito*, q' entre outros beins que *pesuhia* elle, e a senhora sua molher Barbora de Brito era huas terras em Soruhy

(Carta de Antonio de Andrade ao Convento dos Reverendos P.P de N.S do Carmo – 4 de junho de 1616 – carta oficial)

(14) Vossa Alteza *acuda* llogo a isto com o seu parecer, e *mande* a mestre Simão que também lho escreva lloguo, por que senpre tenho ho meu por pior (...)

(Carta de Tomé de Sousa a El-Rei D. João III – 1º de junho de 1553 – carta oficial)

O futuro do indicativo apresenta menor relevância quando o locutor está em situação assimétrica em relação ao seu interlocutor. Nas cartas estudadas, as formas de futuro do indicativo apresentam menor frequência, demonstrando ser mais influentes como estratégias de aproximação (e não de distanciamento) entre locutor e alocutário.

As perífrases verbais, ainda que com muitos dados nos *corpora*, parecem ser pouco influentes enquanto estratégias usadas pelo locutor em situação de distanciamento discursivo. Em contrapartida, observa-se que tal fator pode mostrar-se bastante influente em construções em que locutor e alocutário se apresentam em nível de simetria semelhante.

As formas subjuntivas de *futuro* e *presente* apresentam-se pouco favoráveis a contextos de assimetria, revelando, ao revés, grande probabilidade como estratégias de aproximação entre os copartícipes do ato enunciativo por anunciarem construções aspectuais mais próximas das *suposições* do que das *certezas*.

Por último, aparecem as formas subjuntivas de *passado*, novamente revelando que as construções que demonstram conteúdos de maior *suposição* são favoráveis a contextos de simetria discursiva.

Alguns exemplos são arrolados a seguir:

(15) Com trabalho não piqueno pelo Emtrior da terra há paus bastantes e se *poderão* descobrir em mais os milhores matieros daquele lugar.

(*Carta de Ubaldo Teixeira da Câmera ao Reverendo Joaquim Francisco Malta – 17 de novembro de 1790 – carta não oficial*)

(16) (...) e por este modo *vou procurar* as suas ordens e a dizer lhe que cheguei aeste Rio com boa viagem e de saúde, e que meacho nesta Cidade na caza de Senhor Joaquim Jose Gomes (...)

(*Carta de Domindos Muniz Ribeiro Guimarães a Antonio Esteves da Costa – 10 de novembro de 1793 – carta não oficial*)

(17) (...) e toda adespeza que Vossa Mercê *fizer*, prontamente satisfarei aquém me detreminar, ainda que se *dê* algumas luvaz e por-todo otrabalho que Vossa Mercê com isto *tiver* lhe ficarei hua e-muitas vezes agradecido.

(*Carta de Matias Alves da Silva a Antonio Esteves da Costa* – 25 de agosto de 1798 – carta não oficial)

(18) (...) e he certo que eu sei etenho previsto esses riscos, que só eu os conheço bem, por isso seria muito bom que ele nisso não *tivesse* nada que obrar (...)

(*Carta de Jezuino do Monte Carmelo ao Cônego João Ferreira* – 24 de abril de 1803 – carta não oficial)

4. Considerações finais

Este artigo demonstrou como marcas depreendidas da enunciação podem ser caracterizadoras de práticas sociais anteriores ao discurso. Nesse sentido, procurou-se equilibrar o linguístico e o extralinguístico a fim de que o discurso saísse do universo do *feito* e do *dito* e passasse ao âmbito do *dizer*, do *dizendo*, do *construindo*. Sendo assim, através do estudo realizado, conseguiu-se *recuperar* a relação entre os sujeitos envolvidos no ato enunciativo da escritura das cartas em um período de cinco séculos de português no Brasil, evidenciando esses sujeitos ao mesmo tempo empíricos (sociais) e discursivos (enunciadores) em constante relação dialógica.

Os resultados apresentados e descritos demonstraram que as estratégias usadas pelo locutor consideradas relevantes para a situação de assimetria discursiva – valor selecionado para *aplicabilidade* – apontaram que os tipos de carta – oficial/não oficial – parecem orientar a enunciação do locutor no sentido da seleção das *marcas enunciativas*, conforme queira uma aproximação/distanciamento com seu alocutário. Além disso, a época histórica, fator considerado preponderante ao presente estudo,

demonstrou que, conforme avança o momento brasileiro, as relações de assimetria discursiva tendem a diminuir ou, ao menos, tendem a ficar *mascaradas por estratégias de esquivas* usadas pelo locutor como tentativa, nesses casos, de *aproximação* com seu enunciatário, mesmo em relações socialmente assimétricas. Atestou-se, ainda, que o discurso epistolar traz estratégias orientadas na construção de relações de *poder* que *emanavam* de práticas sociais em um Brasil de cinco séculos, que passou de uma sociedade escravagista a uma sociedade com ideais mais libertários. Tais relações de poder também tenderiam a apresentar-se menos *díspares* conforme avançasse o tempo.

Observou-se, ainda, que o grau de *envolvimento* do locutor na construção gramatical do sujeito mostrou-se, também, importante fator a ser observado nas relações de simetria/ assimetria no discurso, constatando-se, inclusive, que essa variável influencia diretamente o teor de subjetividade do discurso epistolar na medida em que se percebe a instauração do *eu* nos discursos a partir da observação de como o locutor *se coloca* enunciativamente.

Nesse sentido, numa perspectiva que transcende os limites da frase e do próprio texto como produto, observou-se que a gama de estratégias de um locutor é infundável, refletindo, muitas vezes, as mudanças estruturais e formais por que a própria língua passa. Seria, realmente, impossível esgotar as possibilidades analíticas concernentes às estratégias discursivas durante esses 500 anos no Brasil nem foi esse o objetivo deste estudo. Pretendeu-se, ainda que modestamente, proceder a um modo de

descortinar o discurso escrito que se produziu no Brasil em 5 séculos segundo critérios bastante específicos. De fato, ao considerar tais critérios, deixamos de considerar uma série de outros que, porventura, pudessem mostrar-se significativos para a nossa atual investigação.

Todavia, acredita-se que, de alguma maneira, tenhamos conseguido uma proposta que desse conta de traçar não só o perfil enunciativo-discursivo, mas também o sócio-histórico da sociedade brasileira em uma fatia de cada um dos cinco séculos abordados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANSCOMBRE, J. C.; DUCROT, O. *L'argumentation dans la langue*. Bruxelas: Mardaga, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

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

BARBOSA, Afrânio Gonçalves. *Tratamento dos corpora de sincronias passadas da língua portuguesa no Brasil: recortes grafológicos e linguísticos*. In: LOPES, Célia Regina dos Santos (Org.). *A norma brasileira em construção: fatos linguísticos em cartas pessoais do século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, Pós-Graduação em Letras Vernáculas: FAPERJ, 2005, p. 25-43.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1995.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours – Eléments de sémio-linguistique* (théorie et pratique). Paris: Hachette-Université, 1983.

_____; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

_____. *Princípios de semântica linguística*. São Paulo: Cultrix, 1977.

LABOV, William. *Principles of linguistic change*. Vol. 1. Cambridge/Oxford: Blackwell, 1994.

_____. *Sociolinguistics patterns*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.

MATTOS E SILVA, R. V. A variação haver/ter. In: _____. (Org.). *A carta de Caminha: testemunho linguístico de 1500*. Salvador: Edufba, 1996.

**DEPOIS DA BONANÇA,
MAIS QUATRO ANOS DE CASTIGO
RELAÇÕES DIALÓGICAS EM ARTIGOS DE OPINIÃO**

Patricia Ferreira Neves Ribeiro (UFF)
patleitura@gmail.com

1. Considerações iniciais

No âmbito escolar, o artigo de opinião – tomado como um gênero textual aparentemente monofônico – tem sido diferenciado da notícia no que diz respeito à sua natureza polifônica. Partido de uma abordagem diferente da encontrada, muitas vezes, na sala de aula ou ainda pouco explorada nas aulas de língua portuguesa, objetivamos examinar o funcionamento dialógico e/ou polifônico do gênero textual artigo de opinião.

A partir da proposta de avaliar o referido gênero face à situação enunciativa, acreditamos, em consonância com Cunha (2005), que o artigo de opinião, fazendo uso ou não de uma heterogeneidade mostrada, seja fundamentalmente dialógico.

Para investigar o funcionamento dialógico do gênero textual supracitado, elegemos dois artigos assinados pelo repórter político Villas-Bôas Corrêa. Mais especificamente, será anali-

sado, no escopo do modo enunciativo do discurso de Villas-Bôas, um recorrente e instigante fenômeno linguístico: a re-núnciação proverbial.

Consideramos que a nova roupagem dos provérbios re-criados por Villas-Bôas Corrêa, em que um dizer se funda sobre outro dizer, seja valioso material para flagramos, também nos artigos de opinião, relações dialógicas que os constituem.

2. Aspectos teóricos e metodológicos

A partir da proposta enunciada, selecionamos dois artigos opinativos de Villas-Bôas Corrêa, a saber: “A apoteose da impunidade parlamentar” e “Um partido para qualquer serviço”, publicados pelo *Jornal do Brasil* em 05 de maio de 2006 e 02 de junho de 2006, respectivamente.

Em vista do objeto de estudo selecionado, adotamos uma orientação teórica em que são conjugados pressupostos relativos ao discurso e à enunciação. Para apontar os princípios relacionados ao uso discursivo dos provérbios, nos ancoramos no arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso de orientação semiolinguística de Patrick Charaudeau e, a fim de explicitá-los como signos da subjetividade linguística, recorreremos a estudos enunciativos que incidem, especialmente, sobre as teorias oriundas de Benveniste e Bakhtin.

De Charaudeau (1992), apropriamo-nos da noção de contrato comunicativo e da teoria dos modos de organização do

discurso. De Benveniste (1988), extraímos o importante passo de acessar o sujeito pela perseguição aos vestígios linguísticos que deixa no enunciado. De Bakhtin (1992), os importantes conceitos de dialogia e de polifonia que fazem ver a enunciação como puro produto da interação social.

Para Bakhtin, a voz individual só é percebida ao integrar-se ao conjunto de outras vozes presentes. É dentro desse contraste de vozes (tanto a do interlocutor quanto a de outros discursos que constituem qualquer discurso) que se estabelece a dialogia.

Ancorando-se nessa concepção dialógica da linguagem, a linguista Jacqueline Authier-Revuz (1982), aplicando um recorte linguístico à heterogeneidade enunciativa, destaca-a em dupla dimensão: a da heterogeneidade mostrada/ marcada e a da heterogeneidade constitutiva.

Em seu trabalho de análise das marcas linguísticas, Authier-Revuz (*op. cit.*) chama de heterogeneidade marcada aquela que se constitui no próprio fio discursivo, pondo em contraste a identidade/alteridade do sujeito. Articulada às marcas da heterogeneidade mostrada está a heterogeneidade constitutiva da linguagem, não aparente na superfície discursiva, mas possível de ser reconhecida pela relação que qualquer discurso estabelece com outros discursos.

O princípio da heterogeneidade mostrada e o da heterogeneidade constitutiva vinculam-se, respectivamente, a dois relevantes e distintos conceitos: o da intertextualidade e o da in-

terdiscursividade. A esse respeito, Barros (2003) chama a atenção sobre a necessária distinção entre dialogismo e polifonia. Mostra que o primeiro, correspondendo à interdiscursividade, liga-se, logo, à heterogeneidade constitutiva e que o segundo, relacionando-se à intertextualidade, trata-se de fenômeno, portanto, da heterogeneidade mostrada.

Sob esse enquadre, podemos dizer que o processo intertextual (polifônico) supõe o da interdiscursividade (dialógico) apesar de o contrário não ser verdadeiro. Isso porque, embora seja próprio da interdiscursividade o diálogo interno de vozes sociais, não se supõe, neste caso, o encontro deliberado do eu com o outro.

Na esteira de Bakhtin, Barros (2003) emprega o termo polifonia como um aspecto de textos nos quais se deixam entrever muitas vozes, em oposição aos textos monofônicos, que ocultam seus diálogos constitutivos. Ao termo dialogismo, por sua vez, assegura-se o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso.

Em linhas gerais, a intertextualidade nasce da deliberada intenção de amostragem (implícita ou explícita) do outro e se assenta sobre um entrecruzamento de vozes mostradas: a voz matriz e a voz derivada.

A intertextualidade supõe um novo modo de leitura, que altera a linearidade do texto, já que cada referência intertextual é, na perspectiva do analista, o espaço de uma alternativa entre ver o fragmento intertextual como parte sintagmática do texto

ou como elemento paradigmático *deslocado* e originário de uma sintagmática esquecida. Já na ótica do leitor comum, esses dois processos operam simultaneamente na leitura da palavra intertextual, “semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico” (JENNY, 1979, p. 21). Na instauração dessas bifurcações ocorre que a voz derivada (eu) assimila e transforma deliberadamente a voz matriz (outro) quer para captá-la quer para subvertê-la.

Nesse momento faz-se necessário traçar um paralelo entre o movimento intertextual da captação e da subversão e de dois elementos (determinados intertextualmente) úteis ao propósito deste trabalho, a saber: a paráfrase e a paródia.

Especificamente, com relação à reenuniação proverbial, Ingedore Koch (2006) vai mostrar que, no movimento intertextual, a voz derivada imita deliberadamente a voz matriz para captá-la ou subvertê-la. Gréssilon e Maingueneau (1984) atestam que esses dois processos – o de captação e o de subversão – são um *détournement*, sendo o primeiro introduzido com vistas a que se siga a orientação argumentativa da versão original, no sentido de continuidade semântica, numa espécie de intertextualidade das semelhanças (por paráfrase), e o segundo como reorientação da versão original, não no sentido devastador, destruidor, mas renovador, numa espécie de intertextualidade das diferenças (por paródia).

Em termos metodológicos, examinamos, em nível qualitativo, o movimento intertextual da reenuniação proverbial em Villas-Bôas Corrêa, sob uma Linguística da Enuniação em du-

plo recorte (KERBRAT-ORECCHIONI, 1980) o da *enunção ampliada* (condições extradiscursivas) e o da *enunção restrita* (condições intradiscursivas).

Diante disso, organizamos o exame do *corpus* em uma sequência que prevê as seguintes etapas:

1. Apresentação do tema abordado na notícia que, no caso da pesquisa, está identificada ao *mundo comentado*;

2. Exame dos mecanismos linguísticos atrelados à enunção proverbial e estruturados ora por apelo ao recurso da paródia, ora por apelo à paráfrase, com vistas à apreciação do dialogismo mostrado e constitutivo em artigos de opinião.

3. *Análise de dados e resultados*

Investiguemos, então, o texto de Villas-Bôas Corrêa, intitulado “A apoteose da impunidade parlamentar”, de 05 de maio de 2006. Tratando da informação como um acontecimento comentado (CHARAUDEAU, 2006a), o texto tem, sobretudo, o propósito de discutir as impunidades no poder Legislativo no ano de 2006.

No âmbito da macroestrutura argumentativa do artigo analisado, encontramos um argumento confeccionado como paródia de um dito consagrado, o que faz soar a voz parcial do sujeito enunciador em meio ao discurso da tradição. Podemos comprovar pelo exemplo fornecido a seguir a atuação paródica do argumento averiguado: da *construção fonte*: “Uma mão lava

a outra”, à *construção derivada*: “Uma mão *suja ajuda a emporcalhar* a outra”.

De um trecho extraído do artigo podemos depreender o exemplo supracitado:

... em lance duplo das pedras no tabuleiro da desfaçatez, o plenário, reverente ao tácito acerto superpartidário de que *uma mão suja ajuda a emporcalhar a outra*, absolveu o deputado Josias Gomes, flor petista do buquê baiano, acusado pela CPI dos Correios de sacar R\$100 mil do valerioduto. No mesmo dia, o Conselho de Ética, virado pelo avesso, livrou o deputado Vadão Gomes (PP-SP), que mais ganancioso no bote à mesma fonte, embolsou R\$3,7milhões.

No que concerne à configuração argumentativa, vale dizer que a reenunciação em tela, inserida no quadro dos argumentos, constitui-se como prova de sustentação da seguinte tese: “A Câmara consagrou a impunidade parlamentar como mais uma das imunidades que adornam o mandato”.

A fim de provar que a Câmara legitimou a impunidade parlamentar, o sujeito enunciador faz da *reformulação* em análise um argumento de ilustração. Em outras palavras, a impunidade a que a tese se refere está ilustrada, metaforicamente, em *uma mão suja* e o empenho por lhe garantir legitimidade, pela expressão *ajuda a emporcalhar a outra*.

Sendo, portanto, um argumento, a reenunciação *uma mão suja ajuda a emporcalhar a outra* é categoria flagrada como um elemento estruturador do artigo focalizado.

Interessa notar que a proposição referenciada seria perfeitamente fundamentada pela simples menção aos casos dos par-

lamentares Josias Gomes (PT) e Vadão Gomes (PP), que aparecem em seguida ao provérbio *reformulado*. Ao absolver o deputado do PT Josias Gomes e, no mesmo dia, livrar de acusações o deputado do PP Vadão Gomes, o plenário está, comprovadamente, legitimando a impunidade parlamentar. Por essa mera citação, estaria assegurada a autenticidade jornalística, alicerçada em fatos que testemunham a verdade da tese em questão.

Entretanto, o dito derivado abre uma fresta para descobrirmos do fato, objetivamente constatado, a face subjetiva do enunciador. Não obstante o dito derivado já ser, no campo da enunciação ampliada, categoria argumentativa estruturadora do artigo em questão, apresenta-se, no âmbito da enunciação restrita, também como bússola a mapear a imagem do enunciador e a situação dialógica do artigo.

Estabelecendo uma correspondência entre o dito original e sua versão derivada, podemos alcançar a parcialidade que essa nova versão instaura e o claro diálogo entre a voz da tradição e a da inovação.

A nova versão resulta da substituição dos termos *uma mão e lava por uma mão suja e ajuda a emporcalhar*, respectivamente. Essa alteração, pautada na estrutura já cristalizada, promove a inserção de termos que se relacionam à argumentação proposta.

Ajusta-se ao universo referencial da notícia comentada, a ideia prescrita pelo provérbio de que muitas coisas não poderão ser efetuadas se não houver ajuda mútua, isto é, de que da união

de esforços é que resultam benefícios para ambas as partes. Mostra o enunciador que tanto os partidários petistas ajudaram a absolver o deputado do PP, Vadão Gomes, quanto os do PP colaboraram na absolvição do baiano do PT, o parlamentar Josias Gomes; ambos envolvidos no escândalo do valerioduto.

Na comparação entre as duas versões, percebemos que a precisa caracterização do termo *mão*, por meio do adjetivo *suja*, e a substituição, por oposição, do verbo *lava* por *emporcalha* são feitas com vistas a se especificar a natureza do acordo tácito entre o PT e o PP. Embora o sentido de ajuda mútua, perpetuado pelo provérbio fonte, permaneça no dito derivado, ao reescrevê-lo, o enunciador pretende ressaltar a natureza *podre* da referida troca de favores.

Por meio desse procedimento, o provérbio *Uma mão lava a outra* é não somente recuperado para o universo da argumentação, como tem também especificada a sua carga referencial e argumentativa. À verdade geral e imemorial do provérbio, juntam-se elementos próprios de questões locais da atualidade, como a retratada pela argumentação em foco. Desse modo, a construção derivada ... *uma mão suja ajuda a emporcalhar a outra* tanto aponta para o campo da tradição proverbial como para o universo contemporâneo da notícia debatida.

Sob esse ângulo, o enunciador não só se apropria do dito a partir de seu valor conotativo, consensual: *faz-me um favor que eu lhe faço outro*, como o reedita sob a aura da denotação, do pessoal: uma mão **não** limpa propriamente a outra; logo, ambas se emporcalham.

O outro exemplo que integra o *corpus* foi retirado do texto *Um partido para qualquer serviço*, de 02 de junho de 2006, e pode ser assim especificado: da *construção fonte*: *Depois da tempestade, vem a bonança*, à construção derivada: *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo*.

Nesse artigo, o enunciador defende a ideia de que o candidato Lula, buscando sair novamente vitorioso das urnas, utiliza a prerrogativa da reeleição para garantir aliados. Beneficiando-se da máquina administrativa, enquanto apenas *suposto* candidato à presidência, Lula promove alianças com o PMDB e procura agradar a alguns segmentos da sociedade, como os militares, os aposentados, os professores etc.

Em face disso, o articulista arremata o texto formulando a seguinte conclusão: *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo*, que se trata de uma versão derivada do provérbio *Depois da tempestade, vem a bonança*.

O provérbio reenunciado em questão tem mesmo um efeito conclusivo visto não só fazer uma referência sintética aos benefícios a que estão expostas as categorias supracitadas, pela citação ao termo *bonança*, como também extrapolar esse problema da concessão dos benefícios, projetando suas consequências – *mais quatro anos de castigo*. Além disso, a paródia evocada cumpre mesmo o papel de finalizar a análise, haja vista estar apoiada no caráter prescritivo, peculiar aos provérbios. Essa característica demonstra que a construção-derivada *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo* é meio pelo qual o enunciador resume sua análise e estabelece um

balanço acerca dos fatos tratados, revelando um ponto de vista sobre o assunto enfocado.

E esse ponto de vista é depreendido não de um provérbio convencional. Isso revelaria a validação da verdade consensual dentro do universo da notícia comentada e um enunciador subjugado ao discurso da tradição, comprometido com a imparcialidade. Ocorre que o que se defende advém de um provérbio parodiado, o que significa dizer que o enunciador atua sobre esse discurso de poder, jogando com a materialidade linguística e instaurando o jogo da alusão.

Em dimensão restrita, pelo confronto entre a versão derivada e a construção fonte, evidenciamos, por apelo à substituição e ao acréscimo, a interferência do sujeito enunciador no discurso da tradição. A forma pela qual ele interfere nesse discurso é determinante na postulação de sua imagem frente ao leitor.

Do provérbio-base, o dito derivado conserva a estrutura marcada pelo paralelismo. Para sua atualização, contudo, supomos que o articulista tenha promovido, em termos de processo de constituição, uma reelaboração que se delinea em três etapas.

Primeiro o enunciador efetua a seguinte inversão: o termo *bonança*, reservado no provérbio original ao segundo membro – *Depois da tempestade, a bonança* – passa a figurar no início do novo dito – *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo*, substituindo, portanto, o termo de origem *tempestade*.

Em um segundo momento, o termo *tempestade*, reservado no provérbio original ao primeiro membro – *Depois da tempestade, a bonança* – passa a figurar no segundo membro – *Depois da bonança, a tempestade* – substituindo, agora, o termo *bonança*.

Finalmente, o termo *tempestade* dá lugar à expressão mais *quatro anos de castigo* na versão definida pelo enunciador: *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo*.

Tanto a inversão primeira – *Depois da bonança, a tempestade* – quanto a substituição em segundo tempo – *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo* – foram feitas com vistas a se reescrever o ditado pelo fio discursivo da notícia discutida. O termo *bonança* faz clara referência aos benefícios distribuídos por Lula em sua jornada para garantir votos na eleição de 2006 e *mais quatro anos de castigo* remete ao próximo mandato do presidente.

Além disso, em nome desse mesmo efeito referencial, o enunciador promove, na inédita versão, a troca da ordem estabelecida pelo dito cristalizado. Se, pelo consenso, estabelece-se que mesmo as dificuldades mais terríveis são efêmeras, pela voz do enunciador, no contexto da gestão Lula, diz-se que são as facilidades mais agradáveis que se tornam passageiras.

Além desse efeito referencial proposto pela *reformulação* do provérbio, o que já produziria a subversão – lembrando que esta se define por promover a adaptação de um provérbio a novas situações – vale elucidar que há outro proveniente dessa a-

tivação do dito original. A paródia impetrada é mecanismo de releitura para as ideias estereotipadas. Pelo cruzamento das duas versões, fica claro que, se, na construção fonte, os tempos intranquilos não duram longo prazo, na construção derivada, e-nuncia-se que, depois de uma fase de desafogo – essa sim ocasional – voltam os períodos de crise. Dessa forma, a nova leitura proposta quer ressaltar os desagrvos duradouros do governo Lula, que poderiam ser (pela simples citação ao dito original), mas não são (conforme registra a inédita versão), intermitentes.

Por essa nova leitura, o enunciador põe em diálogo o velho dito e o dito novo, fazendo-nos ver que a heterogeneidade constitutiva é própria de seu discurso. Ao subverter o sentido original daquele saber amplamente difundido, ele não só se revela pessimista em relação ao futuro político do país, como também mostra que não é o seu pessimismo sentimento transitório, como o dito original faria entrever, mas sim seu frágil otimismo. Portanto, por meio dessa reenuniação proverbial, o articulista parece negar a verdade prescrita pelo senso comum.

A estratégia de reinventar, de modo recorrente, um dito canônico expõe a saturação da voz consensual. Ao mesmo tempo, sublinha o quanto é imperativo para o enunciador ler, de modo sempre inédito, o convencional. A insistente subversão à conformidade relativa ao discurso da tradição endossa a imagem daquele que, mesmo realizando um discurso que faz ecoar a voz alheia, quer demarcar sua tomada de consciência crítica.

E como a referida voz alheia é ecoada?

Em paralelo à análise engajada, visível nos discursos de Villas-Bôas Corrêa, através da *reformulação* paródica, há também em seu interior a produção de um apagamento da voz do enunciador executado por procedimentos linguístico-discursivos que promovem efeitos de sentido de objetividade, sedimentados, sobretudo, na recorrência, ainda que ao avesso, dos estereótipos parafraseados.

Se está claro que as reenunciações paródicas promovem uma instabilidade na estável linguagem estereotipada, é inegável também que o inevitável resgate ao provérbio, por inferência dos interlocutores, permite a estabilização das instabilidades. A estabilização pode ser marcada tanto em nível formal (aplicação da fórmula convencional) quanto de conteúdo (manutenção da orientação argumentativa) e revelar o quanto o articulista esforça-se para dar neutralidade à sua fala.

Em termos formais, ele se atém, por exemplo, a diversos modelos hospedeiros redutíveis a fórmulas sintéticas do tipo: Quem X, Y; Depois de X, Y; X é Y. Isto é o que flagramos em um dos provérbios recriados, por ora em análise: *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo*.

O exemplo supracitado é recriado pelo processo da substituição. Sendo construção binária prevista pela língua, não há a necessidade de o sujeito enunciador repetir a construção convencional e ampliá-la na intenção de assegurar seu propósito argumentativo. Ao contrário, é suficiente chamar à cena o modelo formal padrão – já instaurado na memória discursiva do falante – fazendo dele hospedeiro da nova expressão posta em u-

so. Esse seria um procedimento para o apagamento das marcas dos interlocutores e para a apresentação do enunciador sob a aura da impessoalidade.

O sujeito-enunciador capta a atenção dos sujeitos-leitores, que são surpreendidos por uma forma que lhes soa familiar embora inédita. Essa familiaridade é dada também por outro traço típico da formulação proverbial, a saber: a síntese. Enunciados sintéticos, como são as expressões proverbiais, permitem ao enunciador dizer muito em poucas palavras. É isso o que verificamos a propósito também da outra recriação analisada: *Uma mão suja ajuda a emporcalhar a outra*.

Constatamos, portanto, que a nova criação não anula nem destrói a construção original. Ao contrário, evoca-a, pois os efeitos da reenuniação dependem do reconhecimento do modelo padrão que lhe serviu de base e que é, pela língua, fornecido.

Pela captação à fórmula convencional, mecanismo típico da paráfrase (intertextualidade das semelhanças), o texto original parece deglutir o texto derivado. O enunciador, em consequência, instaura para si uma máscara que o identifica com a voz alheia atrás de si. Nesse sentido, o enunciador estabelece para ele mesmo uma imagem de objetividade, uma vez que expõe o dito como se nenhum sujeito estivesse implicado, num movimento monofônico.

Acrescentemos, além disso, a propriedade da prescrição como outro traço típico do dizer proverbial que é preservado nas reenunicações examinadas. A prescrição confere às reenun-

ciações defendidas pelo enunciador contornos de verdade soberana, imbuída de sabedoria e de credibilidade.

As análises elaboradas para os artigos nos deixam entrever que o poder de convencimento generalizado, próprio da natureza prescritiva dos provérbios, é recurso usado pelo enunciador para fazer da conclusão, *Depois da bonança, mais quatro anos de castigo*, e do argumento *uma mão suja ajuda a emporalhar a outra*, verdades *incontestáveis* a orientar o leitor no entendimento do texto. Presa à tradição histórica de um grupo social, a verdade proverbial conquista graus plenos de adesão, independente da argumentação subsequente (OBELKEVICH, 1996, p. 53).

Nessa direção, percebemos que o deslocamento da versão proverbial inédita, relativamente à original, passa a ser mínimo, o que caracteriza o discurso parafrástico.

Em outro sentido, a análise das marcas linguísticas enunciadas pelo sujeito discursivo para a constituição do dito derivado tem demonstrado ser ele um desmistificador, desejoso, portanto, por desmistificar o tema central de seus artigos: a política interna brasileira. E essa desmistificação se dá não somente pelo conteúdo que as reenunciações veiculam, mas, sobretudo, pela forma que elas assumem.

Provocando instabilidades na estável linguagem dos ditos populares, o pensamento sobre o tema política passa a se desenrolar de modo mais criativo. Distingue-se, assim, de reflexões marcadas por modelos pré-fixados de raciocínio. Esse recurso

revela um enunciador mais crítico que, até, estrategicamente, podendo manter-se fiel ao padrão objetivo, peculiar ao discurso jornalístico, faz, ainda assim, uma leitura inédita e elucidativa da história política do Brasil.

Em linhas gerais, restringindo as questões da política interna à superficialidade de uma avaliação que as julgasse, por exemplo, como forma de enganação, o pensamento se aproximaria do senso comum, da automatização da informação, da paráfrase. Esse seria, inclusive, o caso próprio dos provérbios, e-nunciações que seguem caminhos já trilhados, “desenvolvendo-se de acordo com padrões pré-moldados de pensamento e de expressão” (TAGNIN, 1989, p. 57).

Entretanto, o articulista demonstra que sua finalidade maior é a de distanciar-se do senso comum concernente à apreensão do tema. Para tanto modifica, por meio das sistemáticas reenunciações proverbiais, pensamentos cristalizados a esse respeito, delimitando, com clareza, o que lhe é exterior.

Ocorre, contudo, que essa exterioridade parece ser, ao mesmo tempo, constitutiva de seu próprio discurso, haja vista o articulista apoiar-se nesses mesmos pensamentos cristalizados para afirmar a sua originalidade, instaurando, assim, em seus artigos de análise, uma espécie de bifurcação.

Assim é que Villas-Bôas Corrêa, ao mesmo tempo em que garante a progressão textual – delimitando com clareza sua originalidade, dentro do discurso que produz – retroage, por apelo a uma necessária memória discursiva, no sentido de captu-

rar uma exterioridade que é também constitutiva de sua argumentação. Já dito e redito instalam-se na materialidade discursiva do texto argumentativo de Villas-Bôas Corrêa confirmando a ideia de um discurso bifurcado – heterogêneo/dialogico – e nos fazendo apreender um enunciador atravessado, em sua identidade, por outros sujeitos.

Ao fim e ao cabo, entretanto, esses outros sujeitos (sintetizados sob a designação *vox populi*) são invocados como vozes auxiliares, contribuindo para o reconhecimento e a autoridade do enunciador. Isso porque ao lançar mão desse mecanismo textual de retroação, pela busca do convencional, e, ao mesmo tempo, de progressão, ao apontar para o novo, o sujeito substitui mesmo a superficial análise política por um olhar que desbrava, embora a distância, os bastidores da política interna brasileira. Exibe assim sua complexidade e traça uma imagem bastante particular de si mesmo.

O emprego da reenuniação proverbial, como uma marca de afirmação de um ponto de vista, só faz acentuar a insistente reformulação em torno do pensamento político. Na tática da limitada recorrência ao clichê, ao estereótipo, tanto sob a forma, quanto relativamente ao conteúdo, o sujeito enunciador está apenas submetido à banalização de um ponto de vista comum e conservador sobre a política interna brasileira. Na confluência dialógica entre a versão convencional dos ditos populares e sua inovação, ocorre o desmascarar do discurso institucionalizado. Em consequência, caem as máscaras do lugar-comum sobre o

tema em foco para entrar em cena, através de inúmeros artifícios linguísticos, a autêntica face do enunciador.

A presença dos estereótipos parodiados corrobora a dualidade de vozes na medida em que sendo tributáveis do passado são, principalmente, expostos à originalidade. Assim, o enunciador subverte os cânones e reitera seu alcance significativo, o que diz a respeito não só da sua presença e domínio, ainda que ilusório, sobre seu próprio discurso, como também do funcionamento dialógico dos seus artigos de opinião.

4. Considerações finais

Todas as constatações até aqui elaboradas acerca do comentário jornalístico de Villas-Bôas Corrêa só foram passíveis de evidência uma vez que relacionamos o dito atual do enunciador Villas-Bôas Corrêa (reenuniação parafrástica), com o não dito – o que da análise emerge (reenuniação paródica) – e com o já-dito – a voz popular. Ao analisarmos essas relações dialógicas no interior do discurso estudado, isto é, ao examinarmos o *falar* de Villas-Bôas Corrêa como o falar de outra fala, nos moldes da perspectiva de Authier-Revuz (1982), buscamos compreender a posição desse sujeito, ora aliada ao discurso do outro, ora contrária à fala de outrem. Ao inovar o dito por meio de sua própria enuniação é que Villas-Bôas Corrêa pôde construir a sua identidade, já que esse falar consistiu em ser, simultaneamente, um testemunho de si e do outro. (CHARAUDEAU, 2006a, p.161)

Desse modo, toda essa dinâmica descortinada a respeito do discurso pesquisado nos faz ver que, mesmo em artigos de análise assinados, o dialogismo pode ser efetivamente mostrado. Como vimos, a voz alheia foi empregada, sob o contorno do já-dito, tanto para dar certa objetividade às argumentações propostas, quanto para garantir, sob a égide do redito, a inserção ou o domínio do enunciador.

Sem dúvida, a maneira de representar o discurso do outro, por apelo, ou ao distanciamento ao consenso, ou à adesão à *vox populi*, exhibe a posição do enunciador e confere ao artigo de análise assinado ora um caráter subjetivo, ora objetivo. Os textos de Villas-Bôas Corrêa demonstram que mesmo o artigo de opinião assinado é lugar de um ecoar de vozes, contrariando a suposição de que tal gênero textual seria aparentemente monofônico se comparado ao gênero notícia, assumidamente polifônico (CUNHA, 2005, p. 166).

No diálogo com um já-dito aludido aparece a voz da coletividade; a partir daí, na constituição do redito emerge um sujeito que constrói novos sentidos. E como essas relações são tecidas por movimentos intertextuais (da paráfrase e da paródia), confirmamos, a partir da análise das intervenções do sujeito enunciador, ser possível encontrarmos, no interior dos artigos de opinião, textos atravessados por um dialogismo também mostrado. Em suma, o artigo de opinião define-se como gênero, assumidamente, polifônico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité construtive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV*, Paris, n° 26, p.91-151, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, UNICAMP, 1988.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

_____. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006a.

_____. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2006b.

CUNHA, Dóris de Arruda Carneiro da. O funcionamento dialógico em notícias e artigos de opinião. In: DIONISIO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Rachel, BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, p.166-179, 2005.

GRÉSILLON, A.; MAINGUENEAU, D. Polyphonie, proverbe et détournement. *Langages*, Paris, n° 73, março, p.112-125, 1984.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*. Coimbra: Livraria Almedina, n° 27, p. 5-49, 1979.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Introdução à Linguística Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. In: BURKE, P. e PORTER, R. (Orgs.). *História social da linguagem*. São Paulo: UNESP, p. 43-81, 1997.

TAGNIN, Stella Ortweiler. *Expressões idiomáticas e convencionais*. São Paulo: Ática, 1989.

A PARÁFRASE E A PARÓDIA EM UMA CRÔNICA DO MILLÔR

Márcia Leite Pereira dos Santos (FAETEC)

marciaf@infolink.com.br

1. Referência versus referenciação

Para fins deste trabalho, consideramos a referência, não em sua abordagem tradicional, associada a uma simples representação de referentes do mundo extramental, uma relação entre língua e objetos do mundo real, e, sim como uma atividade discursiva em que os sujeitos/falantes constroem *objetos de discurso*. Nessa perspectiva, a realidade é construída, mantida não apenas pela forma como se designam as coisas, mas como se interpreta e se constrói o mundo.

Como preconiza Mondada:

Ela (a referenciação) não privilegia a relação entre as palavras e as coisas, mas a relação intersubjetiva e social no seio da qual as *versões do mundo* são publicamente elaboradas, avaliadas em termos de adequação às finalidades práticas e às ações em curso dos enunciadores. (MONDADA, 2001, *apud* KOCH, 2008, p. 33 – grifo nosso)

Assim, na perspectiva dos enunciadores, infere-se que há uma dimensão social que permite a emergência de sentidos por

meio da experiência perceptiva e do conhecimento de mundo, visto que a referenciação não diz respeito a “(...) uma relação de representação de coisas ou estados de coisas, mas a uma relação entre o texto e a parte não linguística da prática em que ele é produzido e interpretado.” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p. 20)

A referência não é apenas uma convenção linguística estática; considerá-la como um produto da língua é também descartar todos os fatores que tornam possível a criação de uma significação comum entre os sujeitos envolvidos na situação de comunicação, como o contexto e a interação.

Apoiados na visão interacionista da língua como lugar de práticas sociais, no qual o sujeito tem caráter ativo, isto é, atuante no processo de interação e construção de seus objetos do discurso, adotamos a moderna concepção de *referenciação*.

No processo de referenciação, os objetos de discurso são construídos, mantidos discursivamente e, na busca da referenciação acertada, o locutor ativa e produz meios que possam estar ligados aos objetos de discurso ou constrói novo meio, em que uma descrição esteja mais apropriada do que outra.

2. A *paráfrase* e a *paródia*

A construção textual/discursiva realiza-se por meio de diversos processos com uma premissa em comum: fazer progredir a informação.

Tal construção conta com diversos mecanismos disponíveis ao sujeito/locutor como a reiteração de itens lexicais, paralelismos, recorrência de elementos fonológicos, de tempos verbais etc. que contribuem para os dois grandes movimentos de construção textual – um de retroação e outro de prospecção. A escolha do mecanismo dependerá do sujeito e de sua expectativa quanto à progressão informacional.

Entre os processos que caracterizam a construção textual/discursiva, apresentamos dois que, considerados dentro do fenômeno da referenciação, colaboram na reconstrução dos objetos discursivos em diferentes nuances: a paráfrase e a paródia.

Ambos recuperam informações, mas elaboram-nas de forma bem diferentes: a paráfrase trabalha um mesmo sentido, reelabora a informação, de acordo com o ponto de vista e experiência culturais do sujeito discursivo, sem, contudo, *deformar* o sentido original do texto anterior, enquanto a paródia trabalha com a subversão do sentido base, reconstrói-se apoiada na ruptura, com objetivo sarcástico, crítico, irônico ou humorístico; nela o sujeito também utilizará as experiências e conhecimento cultural em sua (re)construção, mas o fará com o intuito de transgredir o texto matriz.

Tendo como base a premissa da linguagem como atividade discursiva, interacional, e, portanto, sujeita a rupturas ou estabilizações, focalizaremos em nosso trabalho a PARÁFRASE e a PARÓDIA como atividades discursivas em que o falante reconstrói, ressignifica, utilizando nesse processo sua bagagem sociocultural.

2.1.A paráfrase

Tradicionalmente, a noção de paráfrase está quase sempre associada a uma simples retomada de textos ou documentos considerados matrizes dos quais se mantêm as ideias originais. Com alguma variação, tem-se apenas que a paráfrase é o modo diverso de expressar um pensamento.

Assim, sua utilização configuraria pura e simplesmente uma retomada de um texto, nada acrescentado a não ser um *dizer em outras palavras*.

Conceituada como uma atividade de retomada de um enunciado anterior, produzindo outro, mas mantendo com aquele uma relação de equivalência semântica, o processo de reformulação parafrástica não só dá conta de resolver problemas comunicativos, mas também assume funções como as de ênfase e orientação.

Koch (2002) situa a paráfrase como um dos mecanismos associados à progressão textual/discursiva, verificado quando:

(...) um mesmo conteúdo semântico é apresentado sob formas estruturais diferentes. Cabe ressaltar, porém, como na recorrência de termos, que, a cada reapresentação do conteúdo, ele sofre alguma alteração, que pode consistir, muitas vezes, em ajustamento, reformulação, desenvolvimento, síntese ou precisão maior do sentido primeiro. (KOCH, 2002, p. 122)

Nesse processo, expressões linguísticas típicas como *isto é, ou seja, quer dizer, ou melhor, em outras palavras, em suma, em síntese* etc. estarão entre os recursos utilizados pelo sujeito em sua busca pela construção discursiva ideal.

Já Meserani (1998) traça seu conceito de paráfrase com discreta, mas significativa diferença: admite que entre o texto matriz e o texto parafraseado podem existir graus de semelhanças e diferenças e divide a paráfrase em dois tipos de discurso:

a) *paráfrase reprodutiva*: traduz em outras palavras outro texto de modo quase literal. Dentro de limites bastante estreitos, ela serve para reiterar, insistir, fixar, evitar ruídos redundantemente, explicar, expandir ou sintetizar uma mensagem – no todo ou parcialmente.

Trabalha basicamente no eixo das substituições semânticas, da sinonímia. Algumas vezes repete literalmente um trecho para, apoiado nele, dar sequência à mensagem derivada.

Um exemplo para esse tipo de processo está na imprensa escrita, televisiva e radiofônica que repetem o que foi escrito ou falado com poucas modificações a partir das mesmas fontes – as agências de notícias -, quando não repetem uns aos outros.

b) *paráfrase criativa*: a que ultrapassa os limites da simples reafirmação ou resumo do texto original, da repetição do significado dentro do eixo sinonímico, da simples tradução literal. *O texto se desdobra e se expande em novos significados.*

Mesmo não discordando do texto de origem, dele se distancia, usando-o apenas como patamar ou pretexto. Este tipo de paráfrase vai além da simples reiteração reprodutiva, mesmo que sem a autonomia maior dos textos criativos não parafrásticos.

Se analisarmos atentamente a proposta de Meserani para a paráfrase criativa, detectaremos o processo parafrástico como *atividade de construção de sentidos*, uma vez que provocará, como bem disse o autor, a ultrapassagem das barreiras da reformulação pura e simples: o produtor elaborará seu texto com vistas à construção do seu objeto do discurso, utilizando-se de seu conhecimento sociocultural.

Embora as definições oficiais apontem simplesmente para uma expansão de um texto considerado original, julgamos que a paráfrase pode ter um sentido mais diversificado de que, como uma atividade discursiva, permite a construção-reconstrução dos objetos do discurso, sendo assim parte do processo de referenciação, até porque ao realizá-la o sujeito o faz calçado em seus valores culturais.

Quando retoma e reconfigura o objeto do discurso ao qual se refere, o sujeito faz suas escolhas acerca de como referenciará, em seu discurso, um objeto que pode ser visto e referenciado de maneira semelhante, mas jamais igual, uma vez que todos têm sua experiência cultural que nunca é igual em todos os membros da sociedade. Suas escolhas lexicais, por exemplo, poderão ser absolutamente diferentes porque sua visão de um mesmo objeto passará por um julgamento apoiado em seus valores individuais. Parafraseará, sim, visto que retomará a um objeto, mas nessa reconfiguração do real colocará seus valores e julgamentos, isto equivale a dizer que a paráfrase, em hipótese alguma, é uma simples retomada ou extensão de texto chamado matriz, mas sim uma reconstrução discursiva: referenciação.

Trata-se então de estudar também fatores ligados à situação, em que entram os sujeitos: o locutor/ produtor com suas intenções e o interlocutor/ leitor, com sua interpretação.

Sant’Anna (2007) afirma a existência de dois eixos de construção discursiva: um eixo parafrástico e um eixo parodístico, em torno dos quais se organiza o conhecimento.

Na elaboração desses eixos, o autor confronta a paráfrase com a paródia e aponta as seguintes diferenças:

Paráfrase	Paródia
Repousa sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem.	Evolui sobre o diferente, o inovador.
Oculta-se atrás de um velho paradigma.	Liberta-se dos paradigmas e estabelece novos padrões de relação entre as unidades.
Do lado da ideologia dominante, é uma continuidade.	Do lado da contraideologia, a paródia é uma descontinuidade.
Intertextualidade das semelhanças.	Intertextualidade das diferenças.
Discurso em repouso.	Discurso em progresso.
Efeito de condensação, dois elementos que equivalem a um.	Efeito de deslocamento, um elemento com a memória de dois.
Reforço.	Deformação.
Caráter ocioso.	Caráter contestador.

Para o autor “na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do *mesmo*. Na paródia busca-se a fala recalcada do *outro*”. (SANT’ANNA, 2007, p. 29)

Em contrapartida, de acordo com ele, a paródia inova, libera e constrói a evolução do discurso.

Para Sant'Anna, a representação linguístico-parodística deve ser vista sob a luz da psicanálise:

(...) o que o texto parodístico faz é exatamente uma reapresentação daquilo que havia sido recalcado, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica. (SANT'ANNA, 2007, p. 31)

O que o sujeito parodista deseja, na verdade, é causar a ruptura num sistema formal, subvertendo-o, pela distorção dos traços característicos de um tema, de um gênero, de um código linguageiro.

Sant'Anna estende sua pesquisa e tenta a redefinição dos conceitos de paráfrase e paródia associando-os à estilização, de cujo conceito, proposto por Tynianov e Bakhtin,¹⁷ ele discorda:

(...) talvez a estilização não seja apenas um dado opositivo à paródia, mas algo mais complexo, algo que chamarei de efeito e que pode ocorrer tanto dentro da paródia quanto dentro da paráfrase. Em outros termos: a dualidade paródia/estilização me parece fraca, de pouca pertinência, deixando alguns vazios que podemos tentar compreender. (SANT'ANNA, 2007, p. 35)

Baseado em suas teorias, o autor aprofunda sua pesquisa e propõe três modelos de redefinição desses termos – estilização, paráfrase e paródia.

No primeiro modelo, aborda o efeito pró-estilo da paráfrase e o efeito contraestilo da paródia. Segundo o autor, a estilização se dá “na mesma direção ideológica do texto anterior,

¹⁷ Esses autores desenvolveram oposição entre paródia e estilização, utilizando-a basicamente para estudos na área do romance, privilegiando autores como Dostoiévski e Gogol.

transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia”.

Assim, a estilização é uma técnica geral, e a paródia e a paráfrase são efeitos particulares, isto é, a estilização é o meio, o artifício e a paródia e a paráfrase são o fim, o efeito.

No segundo modelo, Sant’Anna aborda a noção de desvio, considerando que os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um texto original. Nessa concepção, a estilização seria um desvio tolerável em que ocorreria o máximo de inovação sem que seu sentido seja subvertido, pervertido ou invertido. A paráfrase trabalharia com o desvio mínimo e a paródia, com o desvio total.

Nas palavras do autor:

A paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem a modificação essencial da estrutura. (SANT’ANNA, 2007, p 41)

No terceiro modelo, o autor trabalha a noção de apropriação e estabelece o encadeamento:

- a) conjunto das similaridades: paráfrase – estilização
- b) conjunto das diferenças: paródia – apropriação

Justificando: em ambos os conjuntos há uma gradação em que a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável. A paródia é a inversão do signi-

ficado, que tem seu exemplo máximo na apropriação, enquanto na paráfrase a apropriação é mínima.

2.2.A paródia

Comumente confundida com outros fenômenos como a estilização, a paráfrase e, principalmente, o *pastiche*, a paródia tem contornos mais ou menos vagos e pode ser situada como um fenômeno linguageiro, que comporta tanto a captação como a subversão.

Etimologicamente, o termo *paródia* é formado por dois elementos *para* - e - *odia*. *Para* – significando, ao mesmo tempo, *ao lado* e *contra*, ou seja, *para* – poderia ser visto, na palavra em questão, uma combinação de *proximidade e distância* já o segundo elemento - *odia* é mais transparente, refere-se à *ode*. Então, em suas origens, a paródia está ligada à música: seria uma canção secundária, cantada ao lado da canção principal ou primeira: em resumo, seria uma canção derivada de outra.

Pode-se assim notar que a paródia é um fenômeno não muito fácil de ser apreendido ou que não se confronta com uma definição estanque.

Trata-se de um conceito polissêmico e complexo, no interior do qual, porém, podem-se distinguir algumas utilizações diferenciadas tais como:

a) uma utilização bastante ampla, ligada ao uso preconizado pela *vox populi* é a que vê a paródia como uma simples prática de imitação ou de transformação cultural;

b) uma utilização mais restrita, unindo *estilização e paródia*, ou seja, a paródia seria a reapresentação polêmica de uma nova linguagem dentro de um determinado discurso-alvo;

c) uma utilização que dá à paródia um caráter não positivo, isto é, a paródia seria um procedimento que visaria essencialmente à destruição ou à distorção do discurso do outro.

A paródia não teria assim apenas uma *função destrutiva*, mas uma função renovadora à medida que vem substituir formas *desgastadas* ou quase esquecidas por novas formas criadas, no entanto, a partir das antigas, por mais paradoxal que tal atitude possa parecer. Essa substituição chama-se reconstrução, visto que, embora reorganize o discurso, o sujeito-parodista ainda necessita da base do primeiro sobre a qual ele tece seu dizer, isto é, existirá o discurso parodiado – matriz e discurso paródico – o novo.

Nas palavras de Bakhtin (1981):

A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir fins diretamente opostos. A fala transforma-a num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador (...) não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonicamente. (BAKHTIN, 1981, *apud* SANT'ANNA, 2007, p. 14)

Então, a primeira voz não se dissolve, não se apaga, ela, em verdade é necessária para que se reconheça a intenção do sujeito-parodista.

A paródia pode trazer em si o poder de fazer rir, um componente satírico e um componente lúdico. Ela é, antes de tudo, uma construção, em termos de escritura: as maiores ou menores doses de ironia cômica, crítica feroz ou simples jogo de palavras vão depender do estilo do autor-parodista.

Também Fávero (2003) busca em Bakhtin sua definição para paródia:

Bakhtin vê a paródia como elemento inseparável da sátira me-nipeia e de todos os gêneros carnalizados. Ele as coloca ao lado da estilização e do *skaz*, pois, apesar das diferenças substanciais, apresentam traços em comum: permitem reconhecer explicitamente uma semelhança com aquilo que negam, a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o discurso de um outro e para o objeto do discurso como palavra. (FÁVERO, 2003, p. 53).

Para Fávero, a linguagem, na paródia, torna-se dupla; é uma escrita transgressora que *engole* e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas, ao mesmo tempo, nega-o.

É importante ressaltar, então, que não existe um *apagamento* do texto anterior; o sujeito, na verdade, conta com o texto-matriz para, a partir dele, construir seu objeto do discurso e promover a progressão informacional. Nessa construção, o sujeito recorrerá ao seu conhecimento sociocultural acerca do objeto a ser referenciado, assim como com o conhecimento de seu leitor/interlocutor sobre o assunto a ser tratado. Parodisticamen-

te, ele (des)construirá um objeto primeiro para (re) construí-lo a seguir, ao seu modo de perceber a realidade. Referenciará com embasamento em sua experiência e de acordo com o seu projeto: criticar, ironizar, satirizar.

Cabe, ainda, frisar que durante a análise de nosso *corpus*, não detectamos a preferência do autor por um fenômeno específico para sua construção textual. Explicando: não é possível afirmar que Millôr apenas utiliza apenas a paráfrase ou apenas a paródia. Em sua construção textual é flagrante a utilização de ambos os recursos para a construção de seus objetos de discurso.

3. *Uma crônica de Millôr*

	<p>O Carioca É. Antes de Tudo</p>
5	<p>Os paulistanos (!) que me perdoem, mas ser carioca é essencial. Os derrotistas que me desculpem, mas o carioca <i>taí</i> mesmo pra ficar e seu jeito não mudou. Continua livre por mais que o prendam, buscando uma comunicação humana por mais que o agridam, aceitando o pão que o diabo amassou como se fosse o leite da bondade humana.</p>
10	<p>O carioca, todos sabem, é um cara nascido dois terços no Rio e outro terço em Minas, Ceará, Bahia, e São Paulo, sem falar em todos os outros Estados, sobretudo o maior deles o estado de espírito. Tira de letra, o carioca, no futebol como na vida. Não é um conformista – mas sabe que a vida é aqui e agora e que tristezas não pagam dívidas. Sem fundamental violência, a violência nele é tão rara que a expressão <i>botei pra quebrar</i> significa exatamente o contrário, que não botou pra quebrar coisa nenhuma, mas apenas <i>rasgou a fantasia</i>, conseguiu uma profunda e alegre comunicação – numa festa, numa reunião, num bate-coxa, num ato de amor ou de paixão – e se divertiu às pampas. Sem falar que sua diversão é definitivamente coletiva, ligada à dos outros. Pois, ou está na rua, que é de todos, ou no recesso do lar, que, no Rio é sempre, em qualquer classe social, uma <i>open-house</i>, aberta sob o signo humanístico do <i>pode vir que a casa é sua</i>.</p>
15	
20	

25	<p>Carioca, é. Moreno e de 1,70 metro de altura na minha geração, com muitos louros de 1,80 metro importados da Escandinávia na geração atual, o carioca pensa que não trabalha. Virador por natureza, janota por defesa psicológica, autocrítico e autogozador não poupando, naturalmente, os amigos e a mãe dos amigos – ele vai correndo à praia no tempo do almoço apenas pra livrar a cara da vergonhosa pecha de trabalhador incansável. E nisso se opõe frontalmente ao <i>paulista</i>, que, se tiver que ir à praia nos dias da semana, vai escondido pra ninguém pensar que ele é um vagabundo.</p>
30	<p>Amante de sua cidade, patriota do seu bairro, o carioca vai de som (na música), vai de olho (é um paquerador incansável e tem um pescoço que gira 360 graus), vai de olfato (o odor é de suprema importância na fisiologia sexual do carioca).</p>
35	<p>Sem falar, que, em tudo, vai de espírito; digam o que disserem, o papo, invenção carioca, ainda é o melhor do Brasil, incorporando as tendências básicas do <i>discurso</i> nacional: o humanismo mineiro, o pragmatismo paulista, a verborragia baiana.</p>
40	<p>E basta ouvir pra ver que o nervo de todas as conversas cariocas, a do bar sofisticado como a do botequim pobre e sujo, por isso mesmo sofisticadíssimo, a do <i>living-room</i> granfa, a da cama (antes e depois), é o humor, a crítica, a piada, a graça, o descontraimento. Não há deuses e nada é sagrado no Olimpo da sacanagem. O carioca é, antes de tudo, e acima de tudo, um lúdico. Ainda mais forte e mais otimista do que o homem da anedota clássica que, atravessado de lado a lado por um punhal, dizia: <i>Só dói quando eu rio</i>, o carioca, envenenado pela poluição, neurotizado pelo tráfego, martirizado pela burocracia, esmagado pela economia, vai levando, defendido pela couraça verbal do seu humor.</p>
45	<p>Só dói quando ele não ri. Só dói quando ele não bate papo. Só dói quando ele não joga no bicho. Só dói quando ele não vai ao Maracanã. Só dói quando ele não samba. Só dói quando ele esquece toda essa folclorada acima, que lhe foi impingida anos a fio com o objetivo de torná-lo objeto de turismo, e enfrenta a dura realidade ... carioca</p>

Compatível com o estilo irreverente do autor, o texto, em toda sua extensão, reconstrói, numa roupagem humorística, a imagem do carioca e suas ações e reações diante dos obstáculos diários existentes para aqueles que nascem e vivem no Rio de Janeiro, além de estabelecer certo paralelo entre os cariocas e

seus vizinhos-rivais: os paulistas. Toda a reconstrução feita pelo autor calca-se em suas próprias experiências e visões da realidade, visto que Millôr é carioca e, portanto, tem conhecimento de todos os problemas da cidade além de compartilhar com os outros habitantes e suas angústias, preocupações e alegrias de morar no Rio de Janeiro.

Trata-se de uma crônica descritiva, na qual o autor esmera-se em descrever o carioca em toda sua plenitude, desde suas características até suas atitudes.

No título do texto “O carioca é. Antes de tudo”, tem-se uma clara alusão de caráter à famosa frase do escritor Euclides da Cunha, em sua obra *Os Sertões*, sobre a força e o caráter do sertanejo brasileiro: *O sertanejo é antes de tudo um forte*.

Mas, ressalte-se que não se trata de uma simples menção, e sim, da utilização de forma criativa e irreverente da essência do pensamento no qual o autor inscreve suas impressões sobre o carioca. Ao colocar o enunciado disposto em dois períodos, provoca as seguintes ideias:

O Carioca é: ele existe, ele representa, tem um estilo de ser único. O carioca é carioca. Ele é intransitivamente.

Antes de tudo: apesar de todos os problemas, dificuldades, ele supera qualquer obstáculo para ser aquele que nenhum outro brasileiro pode ser: *carioca concessivamente*.

Assim como o sertanejo descrito por Euclides da Cunha, que sobrevive apesar de todas as adversidades, como a fome, a

seca, falta de estrutura econômica, abandono por parte governamental, o carioca de Millôr Fernandes também sobrevive às adversidades, embora sejam de naturezas diferentes: a poluição, a violência, o trânsito ruim, o subemprego ou falta dele.

A mesma frase será retomada ao final do texto, como uma síntese do que é ser carioca: *O carioca é, antes de tudo, e acima de tudo, um lúdico.*

O carioca, além de sobreviver aos obstáculos da vida, ainda acha tempo e disposição para a piada, para a brincadeira, mesmo seus problemas são motivos para diversão. A frase, parodiada por Millôr, ajuda na construção do seu objeto do discurso: o carioca.

É importante ressaltar que o conhecimento prévio do leitor acerca da obra de Euclides da Cunha será crucial para a percepção da intertextualidade, com intenção humorística, e auxiliará o processo de leitura.

Em seguida, na primeira linha do texto, flagra-se novamente uma menção intertextual, desta vez de uma frase do poeta Vinícius de Moraes *As feias que me perdoem, mas beleza é fundamental*. No comentário, Vinícius demonstra de maneira clara e irreverente seu próprio conceito sobre a beleza feminina: mulher deve ser bonita, e aquelas que não forem que o desculpem.

A frase, retomada e *reorganizada* por Millôr, retrata agora, também de maneira irônica e claramente ofensiva aos eternos *vizinhos de cerca*, os paulistas, que: *essencial é ser carioca*,

se eles não o são, que perdoem ao cronista. A utilização da paródia, numa ruptura do texto matriz, constitui uma atividade discursiva que ajuda a estabelecer a referenciação, refazendo a imagem do ser carioca, calcada no próprio conceito e preconceito quanto aos paulistas, eternos rivais.

Depreende-se a ideia de, aparente, *pedido de perdão* e *pecado*, quando ofende, quando refere-se aos derrotistas, que também devem desculpá-lo mas os cariocas *são* e *estão*, não há nada que os derrube, nem mesmo as previsões mais tristes sobre seu futuro ou o desânimo de quem não tem forças para lutar. É importante ainda observar que a ativação do conhecimento prévio do leitor é uma necessidade constante para a percepção dos objetivos e interesses do produtor de texto – são princípios de intencionalidade e aceitabilidade observados em todo o processamento textual e que cooperam na construção da imagem pretendida.

Assim, vai-se traçando o estereótipo do carioca na visão do cronista. Em sua descrição, por mais que pareça ser apenas um texto de teor humorístico, configura-se uma gama de críticas ao meio social violento e opressor em que vive o carioca. É importante frisar que o leitor fará sua leitura em parte pela inferenciação, visto que nem todos os detalhes da vida no Rio de Janeiro estão presentes no texto, pois seria muito difícil evidenciar todas as informações. Assim ele, leitor, deverá acionar seu conhecimento de mundo acerca do Rio de Janeiro para preencher as lacunas que possam surgir.

A utilização do estrangeirismo *open-house* e do dito popular (...) *pode vir que a casa é sua*, demonstram a riqueza e, ao mesmo tempo, a leveza da linguagem do Millôr. A todo momento, o carioca é referenciado com riqueza de detalhes, em variáveis formas, seja, por qualificativos (adjetivos), nomeativos (substantivos), orações qualificativas ou a enumeração de suas atitudes corriqueiras. A descrição da casa do carioca, por exemplo, consegue demonstrar sua característica de afabilidade e hábito de estar sempre com amigos.

Por meio da seleção linguística feita pelo autor, depreende-se o *ethos* do carioca, a partir de sua perspectiva, sua identidade social e discursiva; *o carioca* é um objeto do discurso e não um objeto do mundo, por isso sua descrição psicológica permite que se faça uma imagem, construa-se o seu *ethos*.

A capacidade de *o carioca pensar* que não trabalha, assim como sua eterna mania de *gozações*, não passam despercebidas pelo autor, que, mais uma vez, aproveita para alfinetar os paulistas, voltando à opinião corrente, embora de maneira não absolutamente clara, de que paulista só pensa em trabalho. Ele retoma a ideia, mas o faz por um outro viés.

Virador por natureza, janota por defesa psicológica, autocrítico e autogozador não poupando, naturalmente, os amigos e a mãe dos amigos – ele vai correndo à praia no tempo do almoço apenas pra livrar a cara da vergonhosa pecha de trabalhador incansável. E nisso se opõe frontalmente ao paulista, que, se tiver que ir à praia nos dias da semana, vai escondido pra ninguém pensar que ele é um vagabundo. (§ 3, linhas 23-28)

Veja-se: o autor não retoma o comentário corriqueiro de que o paulista trabalha muito, mas o parafraseia quando associa

o ato de ser visto na praia em dia de semana a não trabalhar: o carioca vai à praia numa brecha do horário do trabalho, para ratificar a ideia geral de que ele gosta mesmo é de praia e não ser *acusado* de trabalhar tanto quanto o paulista, que, por outro lado vai à praia escondido para continuar com a fama de trabalhar muito e *levar o país nas costas*.

Mais uma vez temos a paráfrase como atividade de construção discursiva, e, portanto, não somente retomada de um texto matriz. O autor tece a imagem do que é ser carioca apoiado em seus conhecimentos culturais, seus valores e experiências rotineiras, como ele mesmo habitante do Rio de Janeiro. A referência ocorre por meio de imagens do real associadas ao que seria o ideal. O comportamento, as atitudes, as reações do carioca descrito pelo autor estão de acordo com tudo o que ele vivencia e conhece das pessoas que vivem na cidade.

Todas as qualificações e renomeações apresentadas constituem *cadeias lexicais* por meio das quais se vai construindo o perfil do personagem. Tais cadeias são remissivas, ou seja, retoma-se o dado para se construir o novo, e preditivas, pois adiantam novas informações acerca do referente – o carioca. A descrição feita pelo Millôr vai além do aspecto físico, é também, e principalmente, psicológica, visto que elenca suas características comportamentais e suas reações emocionais. Todo esse processo faz progredir o texto e possibilita traçar a imagem estereotipada do carioca

Na elaboração do texto, observa-se a utilização de expressões lexicalizadas, que auxiliam a construção discursiva e ajudam na percepção da realidade criada pelo autor.

Veja-se:

(...) o pão que o diabo amassou como se fosse o *leite da bondade humana*. (linha 4): enfrenta todas as dificuldades corajosamente como se fosse o que de melhor pode receber das pessoas;

Tira de letra (...) (linha 7): resolve qualquer coisa sem a menor dificuldade;

botei pra quebrar (...) (linhas 9-10): resolveu tudo na força ou agressivamente;

rasgou a fantasia (...) (linha 11): revelou sua verdadeira personalidade, no caso, ele é afável, bem-humorado, pacífico.

Tal artifício utilizado serve para realçar suas ideias e mesmo situar seu discurso na realidade do leitor, uma vez que, recorrendo a expressões, teoricamente conhecidas pela maioria da população, ancora seu texto nos conhecimentos partilhados por ele, produtor, e o público, leitor. O mesmo acontece quanto ao uso dos ditos populares que, em menor escala, são detectados no texto, a saber: (...) *tristezas não pagam dívidas* (linha 8) e (...) *pode vir que a casa é sua*. (linha 15), este último utilizado na forma entre aspas, ou seja, sua utilização, no texto, é feita com o intuito de que se perceba que para o carioca é de senso comum as boas-vindas.

Também encontramos, no parágrafo 6, uma citação, com caráter distorcido sobre a cultura grega antiga:

“Não há deuses e nada é sagrado no Olimpo da sacanagem.”
(linha 32)

Millôr retoma a ideia grega, refazendo-a ou enriquecendo-a. *O Monte Olimpo*, mitologicamente conhecido como a morada dos deuses pagãos é referenciado de maneira bem diferente do conceito clássico, pois, se o Olimpo grego era sagrado e era habitado pelos deuses, o Rio de Janeiro de sagrado nada tem, e muito menos deuses, apenas cariocas. A paródia enriquece a imagem e auxilia na construção dos objetos do discurso *Rio de Janeiro e cariocas*. Há ainda a locução *...da sacanagem...*, típica do registro coloquial, preferido do autor, que, embora não esteja de acordo com a norma culta, é pertinente ao contexto. *O Olimpo* original era sagrado, o *Olimpo* do autor, o Rio de Janeiro, tem portas abertas para as *pequenas profanações dos cariocas*:

E basta ouvir pra ver que o nervo de todas as conversas cariocas, a do bar sofisticado como a do botequim pobre e sujo, por isso mesmo sofisticadíssimo, a do *living-room* granfa, a da cama (antes e depois), é o humor, a crítica, a piada, a graça, o descontraimento. (linhas 29-32)

Existe mesmo uma aproximação, com a frase *Não existe pecado do lado de baixo do Equador*, apregoada por Chico Buarque de Holanda, que a utilizou numa canção e eternizada por Nei Matogrosso numa gravação.

Ao final do texto, temos uma alusão a uma anedota clássica, o que demonstra, mais uma vez, a presença de uma outra voz que não a do autor. Este retoma a palavra quando compara o carioca ao personagem. A menção não é apenas para exemplificar, não é só um intertexto, até porque a intertextualidade corrobora para a construção de sentidos, mas contribui para ajudar

reconstruir a imagem daquele que sofre e não reclama tanto ou quanto deve. Este é, na verdade, o carioca na opinião do autor: sofre e não reclama, ou se o faz não é o suficiente para ser ouvido.

O próprio comportamento do carioca, descrito pelo autor, demonstra certa irresponsabilidade quanto aos problemas que existem na sociedade:

Ainda mais forte e mais otimista do que o homem da anedota clássica que, atravessado de lado a lado por um punhal, dizia: *Só dói quando eu rio*, (...) (linhas 33-35)

Só dói quando *ele não ri*.

Só dói quando *ele não bate papo*.

Só dói quando *ele não joga no bicho*.

Só dói quando *ele não vai ao Maracanã*.

Só dói quando *ele não samba*.

Só dói quando ele esquece toda essa folclorada acima, que lhe foi impingida anos a fio com o objetivo de torná-lo objeto de turismo, e enfrenta a dura realidade ... carioca. (linhas 38-45)

Entre as linhas 38 e 45, o recurso de paralelismo sintático ajuda a enriquecer a imagem pretendida, entretanto, pode-se notar a sutil diferença de que o homem da anedota alega dor ao fazer algo: *Só dói quando eu rio*, enquanto o carioca sente dor somente se houver a negação de seus hábitos.

A transgressão provocada pela ruptura de sentido do texto original da anedota propicia a construção da paródia construída pelo autor, que demonstra flagrantemente o comportamento displicente do carioca, que só parece se dar conta da realidade

se for privado de seus hábitos tradicionais: o bate-papo, o vício de *jogar no bicho*, o futebol e, é claro, o samba.

Na verdade, enquanto houver diversão, ninguém se dá conta do quanto é prejudicado pelos problemas que ocorrem a sua volta.

No término do texto, temos, definitivamente, a imagem formada do carioca como *objeto de turismo*, que serve para atrair dinheiro, divisas e, surpreendentemente, é assimilada pelo próprio carioca.

Só dói quando ele esquece toda essa folclorada acima, que lhe foi impingida anos a fio com o objetivo de torná-lo objeto de turismo, e enfrenta a dura realidade ... carioca. (linhas 43-45)

O texto de Millôr Fernandes, construído com humor, irreverência e leveza, reflete, efetivamente, sentidos que devem ser apreendidos. O texto flutua entre a paráfrase, a paródia e a ironia: no estilo de dizer do Millôr.

Tanto o jogo de palavras, construído pelo humor e ironia, quanto os processos parafrástico e parodístico podem ser considerados uma forma não de dizer total e explicitamente, mas de provocar sentidos, sugerir imagens que para serem totalmente compreendidas terão que ser *ancoradas*, referenciadas pelo leitor.

Os recursos da paródia e da paráfrase são constatados, desde o título do texto ao seu final, até certo ponto, surpreendente, pois é só ao final fica bem claro que o texto busca, acima de tudo, criticar as condições em que se vive na cidade maravi-

lhosa e as atitudes, muitas vezes apáticas, dos cariocas diante dos problemas.

Uma vez que são atividades de (re)construção do real, serão sim atividade de referenciação discursiva.

4. Considerações finais

A análise da *paráfrase* e da *paródia* sob a ótica da *referenciação*, vistas como processos que permitem a construção e a reconstrução de *objetos de discurso*, possibilitou-nos verificar sua ocorrência como atividades discursivas que possibilitam a recategorização de referentes na progressão textual e facilitam a construção da realidade pretendida pelo autor.

A paráfrase constitui uma atividade de reconstrução de objeto de discurso, à medida que o autor, para realizá-la, usa sua experiência de mundo, enriquece, com seu conhecimento, o objeto previamente apresentado por outrem. Tal reconstrução, calcada em informações novas e trazidas para o texto pelo autor, muda o **tom** do texto matriz, embora dele não se perca, daí também afirmarmos que a paráfrase constitui um processo modalizante, ou seja, o autor, com tal artifício, muda, muitas vezes, o tom da prosa como, por exemplo, demonstrando diferentes graus de responsabilidade pelo que ele retoma do discurso de outro no processo de reconstrução de novos objetos de discurso.

A paródia também constitui uma atividade discursiva e como tal faz parte do processo de referenciação, posto que por

meio dela o autor reconstrói o *real* numa visão que subverte o sentido do texto matriz, mas, ainda assim, é possível, com o apoio do conhecimento de mundo, captar o texto base no qual se baseia a reconstrução discursiva. A ruptura de sentido do texto original, longe de desestabilizar os sentidos, promove a progressão textual e ajuda na apreensão do sentido pretendido pelo autor.

Nossa intenção com este estudo é a de contribuir para a formação de um novo olhar sobre os fenômenos de paráfrase e paródia. Um olhar de que tais fenômenos não são somente extensão, retomada de um texto matriz, no caso da paráfrase, ou a ruptura de uma realidade ideal, no caso da paródia, mas *processos discursivos* por meio dos quais é possível reconstruir o *real* e proporcionar a estabilização dos referentes, o que resultará na progressão textual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOTHÉLOZ, Denis. Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual. In: CAVALCANTE, Mônica; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (Orgs.) *Referenciação*. Clássicos da Linguística, vol. 1. São Paulo, Contexto, 2003.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. 2 ed. 1^a reimp. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

JABOR, Arnaldo. *Amigos ouvintes*. São Paulo: Globo, 2009.

Koch, Ingedore Villaça. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCH, Ingedore Villaça, MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Cristina (Orgs.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Cristina (Orgs.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____. 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, p. 263-282, 2004.

MENEZES, Vanda Cardozo. Expressões lexicalizadas no português brasileiro: construção conjunta e uso comunitário do léxico. In: RONCARATI, Claudia; ABRAÇADO, Jussara (Orgs.). *Português brasileiro II: linguístico, heterogeneidade e história*. Niterói: Eduff, 2008.

MESERANI, Samir. *O intertexto escolar: sobre leitura, aula e redação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1998.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Daniele. Construção dos objetos do discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (Orgs.) *Referenciação*. Clássicos da Linguística, vol. 1. São Paulo: Contexto, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

**A FLEXIBILIDADE DO GÊNERO
COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA
EM *COMÉDIAS DA VIDA PRIVADA* –
EDIÇÃO ESPECIAL PARA ESCOLAS,
DE VERISSIMO¹⁸**

Helio de Sant'Anna dos Santos (UERJ)

heliodesantanna@gmail.com

1. Introdução

O ensino de língua materna na escola pautado nos gêneros textuais deverá garantir a aquisição e o aperfeiçoamento da competência linguística, dentre outros motivos, por partir da linguagem em uso efetivo, aproximando o aluno de um processo de ensino-aprendizagem mais significativo. Com base em tais considerações e na crença de que a exposição do aluno a textos humorísticos pode ser uma produtiva estratégia didática, temos pesquisado e refletido sobre o gênero textual em questão. Por necessidade de um recorte para uma pesquisa mais consistente, definimos como *corpus* o livro *Comédias da Vida Privada*

¹⁸ Este trabalho é parte de estudo desenvolvido para a dissertação "A oposição semântica como recurso expressivo fundamental em *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas*, de Verissimo" (UERJ, 2008).

da – *Edição Especial para Escolas*, de Verissimo, pela receptividade positiva por parte dos alunos em relação a outros textos do autor e pela proposta específica da edição de voltar-se para o público escolar.

Neste artigo, pretendemos abordar aspectos teóricos do gênero e apresentar traços característicos das comédias da coletânea, de maneira geral, ora associadas a crônicas, ora a contos.

2. O gênero discursivo

De acordo com os estudos relacionados aos gêneros textuais, principalmente a partir de Marcuschi (DIONÍSIO, MACHADO & BEZERRA, 2002; KARWOSKI, GAYDEZKA & BRITO, 2006), os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia a dia. São entidades socio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa, circulando em grandes esferas da atividade humana, denominadas como domínio discursivo.

O domínio discursivo constitui, portanto, prática discursiva dentro da qual podemos identificar um conjunto de gêneros textuais. Desta forma, podemos supor a existência de um Domínio Discursivo Humorístico, que não abrange um gênero em particular, mas dá origem a uma série deles: charges, piadas, cartuns, as comédias de que tratamos neste trabalho, dentre outros.

Koch e Vilela (2001) referem-se ao fato de que a competência sociocomunicativa dos falantes/ouvintes leva-os, mesmo que intuitivamente, a reconhecer estratégias de construção/desconstrução dos textos. Também se verifica a preocupação de enfatizar que a concepção de gênero proposta por Bakhtin não é estática, como poderia parecer à primeira vista. Como qualquer produto social, os gêneros sofrem mudanças, decorrentes de transformações sociais, de novos procedimentos de organização. Assim, não nos surpreende que o caráter e os modos dessa utilização variem tanto quanto as esferas da atividade humana. Bakhtin afirma:

o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo temático e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais – mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 1979, p. 179)

Os enunciados, então, conforme Koch e Vilela (2001), baseiam-se em “formas-padrão e relativamente estáveis de estruturação de um todo” (p. 535), as quais constituem os gêneros. Os autores afirmam que cada situação social determina um gênero com características temáticas, composicionais e estilísticas próprias. Sintetizando, em termos bakhtinianos, um gênero caracteriza-se da seguinte maneira:

- São tipos relativamente estáveis de enunciados presentes em cada esfera de troca: os gêneros possuem uma forma de composição, um plano composicional;
- São entidades caracterizadas por três elementos: além do plano composicional, conteúdo temático e estilo;
- Trata-se de entidades escolhidas tendo em vista as esferas de necessidade temática, o conjunto dos participantes e a vontade

enunciativa ou intenção do locutor. (KOCH & VILELA, 2001, p. 536)

Marcuschi (KARWOSKI, GAYDECZKA & BRITO, 2006), em relação à dinamicidade dos gêneros, alerta:

Existe uma grande variedade de teorias de gêneros no momento atual, mas pode-se dizer que as teorias do gênero que privilegiam a forma ou a estrutura estão hoje em crise, tendo-se em vista que o gênero é essencialmente flexível e variável, tal como o seu componente crucial, a linguagem. Pois, assim como a língua varia, também os gêneros variam, adaptam-se, renovam-se e multiplicam-se. Em suma, hoje, a tendência é observar os gêneros pelo seu lado dinâmico, processual, social, interativo, cognitivo, evitando a classificação e a postura estrutural. (p. 24)

Koch e Vilela (2001), partindo de ponto de vista semelhante, referem-se à sua experiência para descreverem a variedade tanto dos discursos em que se inserem os gêneros como, “dentro de cada um destes tipos, uma enorme subvariedade” (p. 539). Eles exemplificam, citando, dentre outros, o discurso literário, de que fazem parte “o poema (ode, soneto, elegia, etc.), a novela (ainda com múltiplas subvariedades), teatro (auto, tragédia, comédia, farsa etc.), o conto, a biografia” (p. 539).

Koch e Vilela (2001) aludem a uma *tipologia das tipologias dos textos*, citando três linhas gerais, considerando uma a) as características textuais internas dos textos, outra b) os traços exteriores aos textos e a terceira c) combinando os traços internos com os traços externos. A primeira está fundamentada na análise de tempos verbais do texto, nos modos, na voz, na dêixis; nos temas e subtemas, na progressão temática, etc. A segunda tem base pragmática, guiando-se por traços como a intencionalidade do autor, as características do ouvinte, os tipos de situações comunicativas, os fatores sociológicos, as relações

entre o tempo do enunciado e da enunciação, etc. A terceira compreende uma complementação das duas primeiras.

Afinal, como podemos definir os textos de Verissimo quanto ao gênero? Como aplicar às comédias uma classificação específica?

3. O gênero em Verissimo

É importante reiterar que, segundo Bordini (1996), as narrativas que compõem as *Comédias da Vida Privada*, como muitos outros textos de Verissimo, são de difícil classificação quanto ao gênero. Ora parecem representar verdadeiras crônicas, ora clássicos contos. A autora comenta:

Luis Fernando Verissimo, afirmam não só os jornais e revistas, mas os livros escolares também, é um cronista. Dão-se até fórmulas para explicar o que é crônica e por que o nosso gaúcho escorregadio seria um dos melhores praticantes do gênero no Brasil. Entretanto, quando vamos comparar a receita com o prato que ele nos serve, lá se escapa o mestre-cuca com algum segredo que nos sonegou e ficamos sem entender o que está acontecendo, com aquela sensação de desamparo que os mágicos sabem aproveitar tão bem para fascinar a plateia. (BORDINI, 1996, p. 99-100)

De fato, em várias situações, tal dificuldade de classificação quanto ao gênero parece ser usada como estratégia de construção do humor nas suas comédias. No texto *Na pista do Gigo-lô das Palavras*, Bordini (1996) chega a aconselhar: “aceitemos que alguns de seus textos são contos, porque narram uma história inventada, e outros são crônicas, porque se referem à história-história” (p. 100).

Tradicionalmente caracteriza-se o conto por uma narrativa curta, em que há poucos personagens, um conflito e o diálogo como uma estratégia característica. Sá faz breve comparação entre o cronista e o contista:

Enquanto o contista mergulha de ponta-cabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço e da atmosfera que darão força ao fato exemplar, o cronista age de maneira solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). (SÁ, 1987, p. 9)

Nos contos, a linguagem tende a ser objetiva, com metáforas de fácil e rápida compreensão por parte do leitor, despida da preocupação com rebuscamento e com abstrações. Os diálogos são elementares, como analisa Bordini, a respeito de parte dos textos de Verissimo que ela enquadra neste gênero:

[...] narram história, com descrição (ou não) do cenário, caracterização das personagens, numa sequência em que um acontecimento leva a outro, até resolver-se um conflito que surge no início ou no meio. Algumas histórias são contadas apenas através de diálogos das personagens [...] (BORDINI, 1996, p. 100-101)

Bordini (1996), por outro lado, atribuindo a Verissimo o papel de *sábio despistador* (p. 102), lembra que ele por muitas vezes é referido como um dos maiores cronistas da atualidade.

Para o pesquisador de linguagem, professor ou simplesmente leitor nos dias de hoje, deve apresentar-se, pelo menos como curioso, o fato de o gênero denominado frequentemente como *crônica* ter-se transformado num dos mais importantes – senão o mais importante – meio de acesso inicial à literatura entre os brasileiros. Talvez seja possível dizer que boa parte dos

autores tenha tido o primeiro contato com seu leitor através desse gênero textual, exercitando a sua habilidade linguística num tipo de texto que alguns estudiosos já chegaram a classificar como *gênero menor*, produção de quem tem fôlego literário curto, crítica que vem sendo revista há algum tempo, principalmente a partir do reconhecimento de brilhantes autores, cronistas por excelência, como João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, Rubem Braga, Fernando Sabino, Sérgio Porto, Lourenço Diaféria, Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, entre outros, cujas habilidades linguísticas tanto impressionam os leitores. O que torna a crônica tão bem sucedida no Brasil? Que aspectos linguísticos encantam o público?

Do ponto de vista de Pinto (2005):

[...] a crônica é o gênero que realiza de maneira mais feliz uma das palavras de ordem do modernismo: a superação do abismo que há, no Brasil, entre língua escrita e língua falada, entre linguagem literária e linguagem coloquial. Para poetas e escritores egressos da Semana de 22, o coloquialismo era uma forma de a literatura brasileira se desvencilhar dos modelos do passado e fundar sua singularidade em relação à literatura europeia. (p. 10-11)

Em outras palavras, então, a crônica assume um papel de representar mais concretamente uma realidade genuinamente brasileira, sendo um dos principais expoentes da identidade nacional. Que elementos seriam responsáveis por tal fato? Talvez uma proposta mais condensada, mais imediatista, a linguagem frequentemente mais próxima da oral, o coloquialismo? Supõe-se que desde Caminha, quiçá desde Fernão Lopes, mesmo respeitando as diferenças provenientes das transformações da língua, espera-se do *cronista* mais objetividade, uma sintaxe mais

simples, uma liberdade maior. Seria tal predisposição para o espontâneo, para a valorização da oralidade a explicação para o sucesso da crônica junto ao público?

De acordo com Tufano (2005), características como atenção ao detalhe, tom subjetivo dos comentários e linguagem comunicativa tornam possível afirmar que a *Carta de Caminha* é uma espécie de *antepassada da crônica moderna*, que teria nascido, de acordo com suas pesquisas, nos jornais franceses do século XIX, tendo grande aceitação e cultores no Brasil. Se os primeiros textos apenas representavam os fatos, *envelhecendo de um dia para o outro*, pode-se dizer que as crônicas, principalmente no Brasil, evoluíram de tal maneira que é cada vez mais difícil a distinção entre jornalismo – por seu caráter de registro de fatos – e literatura – por seu aprimoramento estético, originalidade e perenidade de muitos dos temas.

Sá (1987) alude aos aspectos peculiares das condições de produção da crônica como responsáveis por toda essa singularidade: o autor, diante da tarefa de elaborar o seu texto em pouco tempo, precisa de *um ritmo ágil*, por isso “sua sintaxe lembra alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre dois amigos do que propriamente um texto escrito” (p. 11), aproximando normas da língua escrita e da oralidade. Novamente as condições de produção conferem ao *narrador-repórter* (p. 13) uma marca “que se transfere para a narrativa curta por ele produzida, que é a simultaneidade do ato de escrever com o ato de eliminar os excessos” (p. 13). Na visão dele, “o artista tem que ter muito talento, pois a simplicidade por si

mesma não é suficiente, correndo o risco de confundir-se com vulgaridade e/ou desconhecimento das técnicas narrativas” (p. 13-14) Cabe ao cronista o desafio de reelaborar, recriar, captar, segundo Pinto (2005), “o lirismo contido na simplicidade, a poesia embutida no diálogo das ruas”. Ele complementa:

Nesse contexto, a crônica aparece como o lado positivo de nossa problemática identidade nacional: a uma realidade apenada, sem alcance ou possibilidade de utopia, corresponde um gênero que dá cor e forma às miudezas da vida cotidiana, que encontra no humor, no deboche e na banalidade uma expressão saudável dessa informalidade social que, em outros momentos, mascara desigualdades econômicas, autoritarismo e confusão entre as esferas pública e privada. Ironicamente, portanto, a crônica surge de uma espécie de complexo de inferioridade da sociedade para se transformar num gênero autenticamente brasileiro, com um acervo de textos cuja riqueza poucas potências literárias conseguiram acumular. (PINTO, 2005, p. 10)

Para efeito de comprovação do emprego de estratégias típicas da crônica, conforme as concepções de Sá (1987), Pinto (2005) e Tufano (2005), ressaltando um aspecto do potencial criativo do autor, faremos um levantamento das características do gênero no livro sob estudo. É importante ressaltar que muito se discute se os textos de Verissimo são contos ou crônicas, o que poderia motivar uma pesquisa mais aprofundada, que não é nosso objetivo no momento. Apenas pretendemos, ainda que nos distanciando de um estudo aprofundado das especificidades dos gêneros em questão, demonstrar determinados aspectos discursivos que contribuem fortemente para que autores, como Bordini (1996), realcem a complexidade de uma definição por conto ou crônica como gênero textual predominante nas comédias de Verissimo. Neste trabalho, por natural necessidade de

definir um recorte, optamos por apontar aspectos típicos da crônica presentes nas comédias, sem que ignoremos a possibilidade de identificar traços do que se denomina conto.

Observamos em alguns dos textos de *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas* (VERISSIMO, 1999), por exemplo, o que se pode chamar de tom de *comentário* da crônica (SÁ, 1987, p.9) neste caso com caráter metalinguístico:

(1) É claro que o computador agravou a agonia. Talvez uma nota de suicida definitiva só possa ser manuscrita à moda antiga, quando o medo de borrar o papel com correções e deixar uma impressão de desleixo para a posteridade leva o autor a ser preciso e sucinto. (O suicida e o computador, p.58)

Sá (1987) postula que as crônicas são também caracterizadas por certa agilidade textual, imprimindo maior dinamismo ao texto, estratégia comum aos textos marcados pela coloquialidade, como os de Verissimo:

(2) Sala de espera de dentista. Homem dos seus quarenta anos. Mulher jovem e bonita. Ela folheia uma *Cruzeiro* de 1950. Ele finge que lê uma *Vida Dentária*.

Ele pensa: que mulherão. Que pernas. Coisa rara, ver pernas hoje em dia. Anda todo mundo de jeans. Voltamos à época em que o máximo era espiar um tornozelo. Sempre fui um homem de pernas. Pernas com meias. Meias de náilon. Como eu sou antigo. (Sala de espera, p. 7)

Sá (1987, p. 10-11) associa tal ritmo ágil da crônica à necessidade do cronista de acompanhar os acontecimentos que narra, resultando numa sintaxe que lembra “alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre dois amigos do que um texto escrito”, reafirmando a tendência na crônica a

“uma intimidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade”.

A preferência por frases curtas é outra das características mais acentuadas nas crônicas, como se vê nas *Comédias*:

(3) Os dois eram grandes amigos. Amigos de infância. Amigos de adolescência. Amigos de primeiras aventuras. Amigos de se verem todos os dias. Até mais ou menos os 25 anos. Aí, por uma destas coisas da vida – e como a vida tem coisas! – passaram muitos anos sem se ver. Até que um dia. (*Amigos*, p. 53)

Os estudiosos em questão atribuem à crônica o papel de registrar o circunstancial, não no sentido histórico ou jornalístico, mas de uma forma literária, recriando a realidade, fazendo uma espécie de *flash*, breve relato do cotidiano de uma ou mais personagens. Assim, o que poderia parecer algo insignificante corresponde a uma teia, segundo Sá (1987), “onde todos os elementos se tornam decisivos para que o texto transforme a pluralidade dos retalhos em uma unidade bastante significativa” (p. 6).

Dentre os textos de Verissimo, há aqueles em que sobressai a referência ao *aparentemente insignificante* (SÁ, 1987, p. 6) como estratégia de produção, bem ao estilo das crônicas:

(4) Uma donzela estava um dia sentada à beira de um riacho deixando a água do riacho passar por entre os seus dedos muitos brancos, quando sentiu seu anel de diamante ser levado pelas águas. Temendo o castigo do pai, a donzela contou em casa que fora assaltada por um homem no bosque e que ele arrancara o anel de seu dedo e a deixara desfalecida sobre um canteiro de margari-da. (*A verdade*, p. 113)

Outro aspecto da crônica – e que, logicamente, junto a outras características, contribui para a impressão de uma con-

versa a dois, espontânea – é a subjetividade, talvez motivada por um grau de intimidade que o autor desenvolve com o leitor em função de uma possível leitura assídua ou mesmo das circunstâncias de produção da crônica, em geral escrita com uma rotina definida, nas seções específicas dos jornais, das revistas e das publicações eletrônicas. Quase sempre, o leitor percebe não o ponto de vista de um narrador, mas o do autor mesmo, conforme afirma Sá (1987), “tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem” (p. 9). Também se verificam nos textos de Verissimo tais marcas de subjetividade, algumas vezes reforçada pela estratégia da conversa com o leitor:

(5) Já deve ter acontecido com você.

– Não está se lembrando de mim?

Você não está se lembrando dele. Procura, freneticamente, em todas as fichas armazenadas na memória o rosto dele e o nome correspondente, e não encontra. E não há tempo para procurar no arquivo desativado. Ele está ali, na sua frente, sorrindo, os olhos iluminados, antecipando a sua resposta. Lembra ou não lembra? (*Grande Edgar*, p. 22)

Como se vê, com base no que se define o gênero crônica, confirmam-se as marcas de tal gênero nas produções de Verissimo, o que certamente não é definitivo em relação ao autor, de acordo com Bordini (1996, p. 102), um “sábio despistador”. Entretanto, faz-se importante realçar que a tomada de consciência do uso da estratégia de *brincar* com os gêneros pode contribuir fortemente para a compreensão de seus textos.

4. Algumas considerações

Se analisarmos as comédias de Verissimo sob o ponto de vista das propriedades do gênero conto, como já se deduz das afirmações de Bordini (1996: 99-100; 102), não será difícil constatar que muitos textos estarão na fronteira entre o conto e a crônica, o que reforça a tese de que tal oscilação entre gêneros representa uma das estratégias discursivas utilizadas pelo autor. Talvez devamos classificar textos humorísticos como os de Verissimo em *Comédias da Vida Privada – Edição Especial para Escolas* como narrativas literárias humorísticas, as quais apresentariam, dentre outras, a propriedade de mesclar traços de gêneros diversos na sua constituição. Talvez não haja de fato um limite tão claro entre o que se denomina conto ou crônica.

As construções de Verissimo, propositalmente ou não, seguem explorando também mais esse recurso: a interface entre determinados gêneros, quem sabe buscando o propósito de despistar o leitor, conforme afirma Bordini (1996: 102): “Sempre que lhe querem colocar uma etiqueta (conto se escreve assim, crônica assado), ele mescla os dois gêneros e fica por trás, rindo-se de mansinho dos que querem classificá-lo.”

O fato é que os seus textos encantam e, certamente, podem contribuir para a pesquisa acadêmica e para o ensino de língua materna, no sentido de reconhecermos estratégias discursivas e de, principalmente, incentivarmos o aprimoramento da competência leitora de nossos alunos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 277-326.

BORDINI, Maria da Glória. Na pista do gigolô das palavras. In: VERISSIMO, Luis Fernando. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: LPM, 1996, p. 99-106.

KOCH, Ingedore Villaça; VILELA, Mário. *Gramática da língua portuguesa*. Coimbra: Almedina, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Raquel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (Orgs.) *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006, p. 23-36.

PINTO, Manuel da C. (Org.). *Antologia de crônicas: crônica brasileira contemporânea*. São Paulo: Moderna, 2005.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

TUFANO, Douglas (Org.). *Antologia da crônica brasileira: de Machado de Assis a Lourenço Diaféria*. São Paulo: Moderna, 2005.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Seleção de crônicas do livro Comédias da vida privada*. Porto Alegre: LPM, 1999.

A CONCEPÇÃO SISTÊMICO-FUNCIONAL E O PROCESSO SEMIÓTICO DE CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS NO TEXTO¹⁹

Vania Lúcia Rodrigues Dutra (UERJ)
vaniardutra@uol.com.br

1. Introdução

A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) é um aporte teórico-metodológico desenvolvido por Halliday a partir da década de sessenta. Na LSF, a linguagem é considerada uma prática social. Mais do que um processo de representação, por meio dela, construímos a realidade social.

Segundo Halliday (2004), a língua é um sistema estruturado que tem como propósito criar significados, os quais são determinados pelas escolhas que fazemos no momento do uso, no arsenal de opções que estão a nossa disposição no sistema linguístico. Essas escolhas, por sua vez, são sempre intencionais, já que há sempre um propósito motivador para o uso que faze-

¹⁹ A primeira versão deste texto foi apresentada no III SIMELP – III SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DA LÍNGUA PORTUGUESA, na Universidade de Macau, entre 30 de agosto e 02 de setembro de 2011.

mos da linguagem. Comunicamo-nos por meio de textos, oralmente ou por escrito, e, no ato comunicativo, negociamos textos para produzir significados – o que torna a função geral da linguagem semiótica (ANDRADE & TAVEIRA, *apud* LIMA e outros, 2009, p. 48).

Na LSF a noção de escolha é fundamental e tem sido investigada, entre outros linguistas, por Halliday (2004), que desenvolveu a Gramática Sistêmico-Funcional (GSF), uma teoria para voltada para o estudo do texto. Nessa abordagem, o foco é a análise do significado da língua em uso, ou seja, a análise do significado dos textos, e essa análise, como veremos, não se dá com base unicamente nos elementos da léxico-gramática, pois todos os significados construídos ligam-se diretamente ao contexto social onde foram produzidos. A LSF examina a língua como uma entidade não suficiente em si, e investiga a estrutura linguística vinculada a seu contexto de uso, o que confere especial relevância à correlação entre as propriedades das estruturas gramaticais e as propriedades dos contextos em que ocorrem (HALLIDAY, 2004). A GSF explora a relação dinâmica entre os significados, as formas léxico-gramaticais pelas quais esses significados são realizados e os contextos que os ativam. Nessa perspectiva, a gramática é considerada parte de um conjunto mais amplo de recursos que atuam na configuração da forma como a língua é colocada em uso, ou seja, na configuração da forma como os textos são construídos (DUTRA, 2007).

A perspectiva sistêmico-funcional de análise difere da perspectiva estrutural. A primeira tem o foco na análise funcio-

nal da gramática, ou seja, na produção de significados; a segunda, na estrutura. A GSF não ignora a estrutura da língua nem a desvaloriza. Ela propõe que a estrutura seja observada em relação ao contexto em que o texto é produzido, pois a linguagem se organiza não só com base no sistema linguístico como também com base no sistema de dados do contexto social em que se realiza. E esses dois sistemas estão sempre inter-relacionados, formando uma rede sistêmica.

Considerando-se esses dois sistemas, segundo Halliday (2004), é possível analisar um texto e mostrar a organização funcional de sua estrutura. É possível mostrar as escolhas significativas que foram feitas e os efeitos de sentido construídos por elas, em função do que poderia ter sido escolhido e não foi. Cada escolha feita no sistema semiótico é significativa, uma vez que adquire seu significado diante das demais possibilidades que havia e que não foram consideradas. É a valorização do nível semântico do conteúdo linguístico, ao lado do nível léxico-gramatical.

2. *As metafunções de Halliday*

Quando fazemos uso da linguagem, produzimos textos que constroem sentido a partir de nossa experiência, e interagimos socialmente, ligando o mundo da linguagem (léxico-gramática) ao mundo que existe fora da linguagem (o mundo dos fatos, dos acontecimentos, dos processos sociais, dos processos mentais).

É desse modo que a LSF busca compreender a natureza e a dinâmica do sistema semiótico como um todo.

A partir da concepção sistêmico-funcional, a língua é vista como um sistema aberto e sempre sujeito a mudanças orientadas por fatores sociais. Ela se estrutura com base em três dimensões de significados realizados simultaneamente nos textos: o ideacional, o interpessoal e o textual, que são a base das metafunções ideacional, interpessoal e textual.

Essas três dimensões – ideacional, interpessoal e textual – compõem a estrutura semântica do texto e o constroem, respectivamente, como *representação* – um processo da experiência humana –, como *troca* – uma negociação entre locutor e interlocutor – e como *mensagem* – uma determinada informação. Assim, as metafunções da linguagem estão presentes na estrutura do texto por meio de três sistemas a que Halliday denomina *Sistema de Transitividade*, *Sistema de Modo* e *Sistema Temático*.

O Sistema de Transitividade realiza o significado ideacional, expressa a experiência humana como um *processo* em que podem intervir participantes ativo (*ator*) e passivo (*meta*), e as *circunstâncias* desse processo. O Sistema de Modo realiza o significado interpessoal, expressa as relações entre locutor e interlocutor, marcando a atitude do locutor em relação ao que diz, a representação que faz de si mesmo e a imagem que faz de seu interlocutor. Já o Sistema Temático (*tema/remã*) realiza o significado textual, ou seja, constrói o discurso, marcando, pela organização que o locutor dá ao texto, sua estratégia argumentati-

va; o *tema*, elemento que o locutor elege para introduzir sua fala, é o ponto de partida da mensagem, o elemento escolhido como foco.

Apreender o sistema de transitividade nos textos orais e escritos com que nos deparamos é condição para a leitura²⁰ com compreensão. A partir, então, da apreensão do significado ideacional construído pelo sistema de transitividade é que o interlocutor terá a possibilidade de buscar construir também os significados interpessoal e textual, condição básica para uma leitura amadurecida, crítica, capaz de captar sentidos para além das palavras propriamente ditas, de desvelar a intenção comunicativa do locutor, considerando-se, também – como pressupõe a LSF – , o contexto situacional e sociocultural em que se dá o ato comunicativo.

A percepção dessas e de outras sutilezas nos textos é uma habilidade de leitura a ser desenvolvida pela escola, assim como também o é saber empregá-las conscientemente nos textos que se produzem. As escolhas linguísticas (não só lexicais, mas de arranjos estruturais) feitas pelo locutor é que delinearão o texto que ele produzirá, determinando o(s) sentido(s) nele construído(s), assim como guiarão o interlocutor na busca desse sentido, auxiliando-o no reconhecimento da intenção comunicativa do autor.

São essas funções que a linguagem desempenha, manifestadas por meio desses três sistemas, que estruturam o com-

²⁰ A palavra *leitura* aqui é tomada em relação tanto a textos escritos quanto orais.

ponente semântico do sistema linguístico. Como já foi mencionado, a abordagem funcionalista da gramática, de base semântica, investiga as relações que existem entre os recursos léxico-gramaticais e a constituição semântica dos textos, buscando em tais relações uma motivação icônica – perspectiva semiótica. Essa abordagem é, então, uma contribuição valiosa para um ensino mais produtivo da língua.

3. Gramática Sistêmico-Funcional e Semiótica

Ao lado da substância semântica básica extraída do texto – significado ideacional –, porém, existe o que se pode chamar de substância semiótica do texto, apontando para um potencial icônico dos arranjos linguísticos, responsáveis também pela construção do(s) sentido(s) do texto – significado interpessoal e significado textual.

Para Halliday (2004), a gramática é fundamentalmente semiótica. Simões (2004, p. 34) confirma essa ideia, afirmando que “a semiótica vai fornecer meios de identificarem-se não só os signos com que se constrói o código utilizado, assim como os esquemas de construção textual”.

Dessa forma, cada vez mais se entende que não é suficiente que os alunos decodifiquem textos nem que conheçam a nomenclatura e os conceitos gramaticais. Considerar a seleção dos elementos linguísticos que figuram na superfície textual, perceber a presença de elementos de modalização delineando o perfil dos interlocutores e analisar a organização dada à subs-

tância linguística que a transforma em texto são habilidades do leitor proficiente e crítico, capaz de ler nas entrelinhas, perceber os subentendidos, apreender o não dito. Auxiliar o aluno a se tornar esse tipo de leitor é tarefa da escola e dos professores de uma forma geral, desde o início da escolarização. Conforme Dutra (2011: 4.303):

estudar gramática na educação básica é conhecer as diferentes possibilidades de realização dos significados e refletir sobre as escolhas possíveis na língua portuguesa, considerando as formas léxico-gramaticais em função de seus efeitos de sentido em contexto. Assim, os conteúdos de ensino relevantes na escola são fatos da língua portuguesa realizados em textos. Desenvolver um ensino de gramática que seja parte integrante do trabalho pedagógico com leitura e produção de textos é valorizar a dimensão comunicativa da linguagem e, mais ainda, é valorizar a língua como objeto de investigação na escola.

3.1. Iconicidade

Segundo Bakhtin (2003), falamos por meio de gêneros dentro de determinada esfera da atividade humana. Não atualizamos simplesmente um código linguístico, mas moldamos a nossa fala aos parâmetros de um gênero no interior de uma atividade comunicativa. Conforme pressupõe a Linguística Sistêmico-Funcional, não se pode pensar o gênero em si mesmo ou em seus aspectos formais somente. Suas funções socioverbalis e ideológicas são imprescindíveis para sua constituição. Os gêneros são fenômenos complexos que envolvem, entre outros, aspectos linguísticos, discursivos, interacionais, sociais, pragmáticos, históricos. De acordo com Halliday (2004), a língua configura-se da forma como está hoje por causa das funções que ela

desenvolveu para exercer na vida das pessoas; é de se esperar, então, que suas estruturas possam ser entendidas em termos funcionais.

Os estudos sobre iconicidade na língua e, portanto, na sua organização gramatical, têm chamado a atenção para uma possível motivação icônica, ou seja, para o reflexo, nos elementos estruturais dos textos, de relações existentes em sua estrutura semântica. Com base na Teoria da Iconicidade Verbal (SIMÕES, 2009), considera-se haver uma relação não arbitrária entre forma e função, ou seja, entre estrutura gramatical e sentido nos textos. Conforme Neves (1997),

A despeito da absoluta arbitrariedade apregoada pelos estruturalistas, as bases funcionalistas vêm fortalecendo passo a passo a existência de iconicidade nas gramáticas das línguas, demonstrando a existência de uma correlação um a um entre forma e interpretação semântico-pragmática pautada numa motivação funcional imanente aos aspectos estruturais observados.

Considerando-se que o texto escrito pode ser tido como um objeto visual, e que a leitura é um processo de semiose – de geração de sentidos –, o instrumental semiótico adquire grande relevância para a análise do signo-texto. Aliando pressupostos teóricos da Semiótica Linguística de Peirce e da Gramática Funcional de Halliday, consideramos que os recursos linguísticos que entram na organização dos textos são verdadeiros signos e que, portanto, têm potencial icônico.

Partindo-se da iconicidade diagramática, focamos nossa atenção na estruturação linguística dos textos (aspectos discursivo-gramaticais), evidenciando uma motivação icônica para a

forma linguístico-gramatical que o materializa. Nessa perspectiva icônico-funcional, os valores projetados sobre os signos e sobre seus arranjos na estrutura das frases (unidades básicas da léxico-gramática) que entram na composição dos textos, vão além de seu significado ideacional, agregando, também, significado interpessoal e significado textual ao produto do ato comunicativo.

3.2. Iconicidade diagramática

Os estudiosos da *iconicidade* no âmbito da língua recorrem a uma distinção proposta pelo filósofo Pierce, que diferencia *iconicidade imagética* de *iconicidade diagramática*. Enquanto a *iconicidade imagética* propõe haver uma relação de significado entre um item linguístico e seu referente a partir de uma determinada característica presente neste, a *iconicidade diagramática* configura-se como um arranjo icônico dos signos, o que nada tem a ver com possíveis semelhanças entre eles e seus referentes.

Um dos principais temas funcionalistas, a *iconicidade diagramática* – aquela que mais de perto interessa à Linguística – configura-se como uma motivação icônica para a forma como o falante faz uso da léxico-gramática, tendo em vista seus propósitos comunicativos. Entre os tipos de *iconicidade diagramática*

mais estudados²¹, a *iconicidade de ordenação* é a que será aqui explorada.

3.3.A iconicidade de ordenação e a metafunção textual

Interessa-nos, neste trabalho, a organização dada aos elementos da frase, tendo em vista o objetivo do falante de dar a eles maior ou menor destaque. Motivado pelo seu objetivo comunicativo, o falante usará a *iconicidade de ordenação* como uma estratégia argumentativa a favor de sua intenção, pondo em evidência uma ou outra forma linguística que, como tema – aspecto fundamental da metafunção textual –, guiará a construção do sentido do texto pelo interlocutor.

Diferentemente da concepção estruturalista, em que a língua é um sistema autônomo e em que, portanto, o valor dos signos e das estruturas gramaticais, de uma forma geral, não depende absolutamente do mundo extralinguístico, do contexto, dos participantes da situação de comunicação, a abordagem sistêmico-funcional afirma que esses outros fatores, além dos eminentemente internos à própria língua, interferem sim na organização que se dá aos textos. Assim, as escolhas dos falantes – escolhas que constroem a organização interna das frases e a organização das frases nos parágrafos, por exemplo – são resultado de seus objetivos comunicativos, que ajustam a gramática a

²¹ São eles a iconicidade de quantidade, a de distância, de independência, de complexidade e de categorização. (NEWMAYER *apud* NEVES 1997, p. 107-108)

suas necessidades. São as pressões do uso agindo sobre a gramática, moldando-a para atender aos propósitos do falante.

Por ser uma estrutura de base cognitiva, a gramática é flexível e ajusta-se, como se vê, a pressões de ordem comunicativa (NEVES, 1997). A linguagem, portanto, não expressa significados pré-existentes, mas os constrói, realizando seus três componentes significativos: o significado ideacional, o significado interpessoal e o significado textual, por meio das metafunções (homônimas) que cumpre – função ideacional, interpessoal e textual da linguagem –, conforme já mencionado. O arranjo icônico dos signos na composição do texto – *iconicidade de ordenação* – é, portanto, uma marca que interfere decisivamente na construção de seu significado e, ao mesmo tempo, uma pista para sua elucidação pelo leitor, que dela se utiliza para buscar compreender a intenção comunicativa do falante.

A língua cumpre uma função textual, ao lado das funções ideacional e interpessoal. O texto, portanto, apresenta um significado textual, que se constrói, entre outros aspectos, com base em sua estrutura temática. Essa estrutura temática é concebida e observada na frase, base da léxico-gramática e componente estrutural do texto. Essa estrutura frasal organizada encaixa-se no texto de forma a contribuir para o seu desenvolvimento.

Ao produzir um texto, o enunciador não só faz a escolha dos termos que usará para organizar sua mensagem, como decide sobre que elementos ganharão nele maior relevância, tendo em vista o assunto de que tratará, seu objetivo comunicativo e a estratégia argumentativa a ser utilizada. Nessa perspectiva, al-

guns termos serão colocados em evidência e outros serão deixados em segundo plano. A função textual da linguagem, dessa forma, organiza os significados ideacional e interpessoal de modo a dar à frase e ao texto linearidade e coerência, e de modo que o texto seja relevante para o contexto de produção (HAL-LIDAY, 2004).

Para o autor (*op. cit.*), a frase divide-se em *tema* e *rema* – nomenclatura da Escola Linguística de Praga. O tema é visto como o termo que encabeça a frase, o ponto de partida da mensagem, o elemento que o autor prioriza em sua mensagem. É o termo que orienta o desenvolvimento do assunto tratado no texto, a manutenção de seu foco e a intenção do enunciador. O rema é o restante da frase, é onde o tema é desenvolvido.

3.4. Tema tópico, tema textual e tema interpessoal

Normalmente, a estrutura temática dos textos apresenta um tema representado por um elemento da função ideacional: um participante, um processo ou uma circunstância, termos que codificam as experiências na mensagem. É o *tema tópico*:

	<i>Por muito tempo,</i>	<i>o latim</i>	<i>permaneceu sendo usado</i>	<i>na escrita.</i>
Função textual	Tema tópico	rema		
Função ideacional	Circunstância	participante	processo	circunstância

Quadro 1- Tema tópico

Em outros textos, esses elementos da função ideacional são antecedidos por outro cuja função é promover a ligação entre as orações, os períodos, os parágrafos, criando entre elas

uma relação coesiva. É o que se chama, na metafunção textual, *tema textual*.

	<i>Contudo,</i>	<i>aos poucos</i>	<i>a língua nacional</i>	<i>foi ganhando</i>	<i>espaço</i>	<i>na escrita.</i>
Função textual	tema textual		rema			
Função ideacional	(sem classificação)	circunstância	participante	processo	meta	circunstância

Quadro 2 – Tema textual

Quando a frase é iniciada por elementos de significado interpessoal, temos o que se chama *tema interpessoal*. Ele é muito comum quando se quer marcar, nos textos, o tipo de relação existente entre os interlocutores e a posição que cada um ocupa na interação. Isso se dá pelo emprego de adjuntos de comentários, do vocativo e de palavras interrogativas, usadas para solicitar informações.

	<i>Na verdade,</i>	<i>como o latim era a língua da Igreja e das Universidades,</i>	<i>mesmo com os primeiros textos em português,</i>	<i>ainda</i>	<i>havia</i>	<i>pessoas que usavam o latim.</i>
Função textual	Tema interpessoal	rema				
Função ideacional	Circunstância (adjunto de comentário)	circunstância	circunstância	circunstância	processo	Participante

Quadro 3 – Tema interpessoal

As frases planejadas nos quadros 1, 2 e 3, e usadas como exemplificação para os três diferentes tipos de tema foram retiradas de um texto da Revista Língua Portuguesa – Co-

nhecimento Prático²², cujo trecho específico vai transcrito no quadro 4, que se segue.

PRIMEIROS ESCRITOS...

Apesar de o reino português estar formado, a língua portuguesa não foi, imediatamente, oficializada. Por muito tempo, o latim permaneceu sendo usado na escrita. Na verdade, como o latim era a língua da Igreja e das Universidades, mesmo com os primeiros textos em português, ainda havia pessoas que usavam o latim. Contudo, aos poucos a língua nacional foi ganhando espaço na escrita. Não raro, nos textos, havia uma mistura entre as línguas nacionais e o latim (...).

Quadro 4 – Texto

Além dos temas apresentados nos quadros exemplificativos, marcamos também *Apesar de o reino português estar formado* e *não raro* como temas, o primeiro textual e o segundo interpessoal. Nesse caso, a iconicidade de ordenação aponta a presença marcante de estruturas frasais iniciadas por temas textuais e interpessoais, o que sugere um texto com alto grau de comprometimento do enunciador, normalmente um texto dissertativo-argumentativo, em que o anunciador quer fazer valer a sua ideia, a sua palavra.

Quando, por outro lado, a iconicidade de ordenação aponta para uma incidência maior do tema tópico, o texto geralmente configura-se como descritivo, narrativo ou expositivo, cujo foco encontra-se na própria experiência (significados ideacionais) codificada na mensagem. É o que se dá neste trecho descritivo do romance *O Morto*, de Coelho Neto²³.

²² Cialdine, Edmar. Nascimento de uma língua. In: *Revista Língua Portuguesa – Conhecimento Prático*. Nº31. p. 18.

²³ In: *Revista Língua Portuguesa – Conhecimento Prático*. Nº31. p. 35.

Uma rajada tempestuosa estortegou o arvoredo em convulsão de cataclismo. O céu fulgurou em esplendor de explosão e um estrépito retalhou os ares taciturnos como ao rebentar de uma granada. (...) Grossas gotas de chuva bateram na terra com força, levantando poeira. (...) Clarões alumiavam o espaço turbado e sinistro, coriscos ziguezaguavam pelos nimbus como as derradeiras faúlhas que serpentinam rápidas em papel queimado.

Quadro 5

4. Considerações finais

Diante do objetivo de ampliar a competência discursiva de nossos alunos na escolarização básica, o ensino da gramática tem sido pouco útil, uma vez que tem sido entendido e praticado como uma reprodução da doutrina apresentada na maioria dos compêndios normativos.

Além disso, a análise gramatical geralmente se dá em enunciados fragmentados e descontextualizados, o que comprova que o objetivo que se tem com ela passa longe da busca pelo sentido, da descoberta da intenção comunicativa do enunciador. É o estudo da *língua* totalmente desvinculado de seu uso, de sua função comunicativa, sem um objetivo produtivo.

Mais do que ensinar sobre os elementos que compõem a Língua Portuguesa e a norma para a combinação desses elementos, em termos fonológicos, morfológicos e sintáticos, é preciso que a escola assuma para si o papel de ensinar as práticas de linguagem. Essas práticas configuram-se como textos e, como tal, cumprem uma função social e apresentam um objetivo comunicativo específico.

Muitas vezes, é possível, identificar o objetivo comunicativo de um texto analisando-se os temas que o compõem. A

forma de organizar esses textos, então, assume especial relevância para a compreensão da intenção de seu autor. A iconicidade de ordenação pode nos dizer que elementos estão em destaque no texto, frase a frase, dando-nos as informações necessárias para que possamos entender a natureza das considerações do autor do texto.

A abordagem sistêmico-funcional, mais do que qualquer outra, tem contribuições muito importantes a dar no que se refere ao ensino de línguas. Com base em seus pressupostos, o professor pode orientar o aluno na busca pelo sentido dos textos que lê, por meio da investigação de sua organização léxico-gramatical, e na busca pela construção de sentidos nos textos que escreve, concretizando sua intenção comunicativa. Enfim, a proposta aqui discutida pode resultar em um meio potencial de disponibilizar recursos semiótico-funcionais que desenvolvam nos estudantes habilidades que permitam ler o mundo criticamente e nele viver de forma mais socialmente participativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DUTRA, V. L. R. *Relações conjuntivas causais no texto argumentativo*. Tese de Doutorado, UERJ – Rio de Janeiro, 2007.
- _____. Abordagem funcional da gramática na escola básica. *Anais do VII Congresso Internacional da Abralín*. Curitiba, 2011.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *An introduction to Functional Grammar*. 3. ed. London: Edward Arnold, 2004.

LIMA, Cássia H. P. et al. (Orgs.). *Incursões semióticas*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009.

NEVES, M. H. de M. *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SIMÕES, D. M. P. (Org.). *Estudos semióticos*. Papéis avulsos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004. Disponível em:
<<http://www.dialogarts.uerj.br>>.

_____. *Iconicidade verbal*. Teoria e prática. Ed. digital. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em:
<<http://www.dialogarts.uerj.br>>.

A NECESSÁRIA DESFRAGMENTAÇÃO DO ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Beatriz dos Santos Feres (UFF)

beatrizferes@yahoo.com.br

**Falo de uma reforma que leve em conta
nossa aptidão para organizar o pensamento
– ou seja, pensar.**

(Edgar Morin, 2008, p. 15)

1. Da fragmentação à agregação de saberes

Edgar Morin, no livro *Cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento* (Bertrand do Brasil, 2008), explora, entre outras ideias, a urgência de se refletir acerca do processo educacional como um todo e, sobretudo, acerca de sua, digamos, *fragmentação constituinte*. Segundo o filósofo, precisa-se investir em um *ensino educativo*, em que se associem cognição e cultura: “Um ensino educativo tem como missão transmitir não um mero saber, mas uma cultura que permita compreender nossa condição e nos ajude a viver, e que favoreça, ao mesmo tempo, um modo de pensar aberto e livre” (MORIN, 2008, p. 11). Para tal, é premente a reorganização do pen-

samento e, conseqüentemente, da prática pedagógica em um novo constructo que privilegie não o isolamento das ciências entre si, e entre elas e a realidade, mas a associação entre os diversos saberes, inclusive os culturais e afetivos:

O pensamento que recorta, isola, permite que especialistas e *experts* tenham ótimo desempenho em seus compartimentos, e cooperem eficazmente nos setores não complexos de conhecimento, notadamente os que concernem ao funcionamento das máquinas artificiais; mas a lógica a que eles obedecem estende à sociedade e às relações humanas os constrangimentos e os mecanismos inumanos da máquina artificial e sua visão determinista, mecanicista, quantitativa, formalista; e ignora, oculta e dilui tudo que é subjetivo, afetivo, livre, *criador*. (MORIN, 2008, p. 15)

Em termos gerais, a escola precisa encontrar um caminho de relação e de interseção dos saberes, em que uma disciplina se nutra de informações trazidas de outras áreas, num esforço conjunto de associação de ideias, de complementaridade. Isso inclui a interação com as Artes (as Plásticas, a Música, a Literatura, o Cinema), com a Sociologia e com a Filosofia, em todos os níveis da escolaridade básica. Além disso, todo saber, para se constituir como tal, deve estar relacionado ao contexto de vida do aluno, à observação do funcionamento do mundo e das sociedades, subjetivo mas socializante, num movimento contínuo de reflexão e de tomada de consciência da posição do indivíduo no grupo de que faz parte. A relação entre o saber escolarizado e sua vida pode contribuir para que a escola faça sentido para o aluno, geralmente tão desgostoso da obrigatoriedade desse ambiente.

2. Aulas de LP: objetivo e modus operandi equivocados

Além dessa visão agregadora quanto ao funcionamento da escola (ainda) fragmentada em disciplinas e horários de aprendizagem estanques para cada área do saber, surge o problema mais específico das aulas de Língua Portuguesa, que convivem com dois equívocos intimamente relacionados: seu objetivo no ensino básico e seu *modus operandi*.

Embora já se encontrem escolas e professores que trabalhem segundo a orientação da *língua em uso*, como recomendam os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) desde 1997, ainda se constata o consenso quanto à *ideologia do certo e errado*, amplamente difundido na sociedade: o ensino de língua portuguesa se iguala à memorização de prescrições gramaticais. Quem obedece à coerção linguística passa a ter o direito de acesso aos grupos sociais de maior prestígio; quem não se ajusta ao padrão preconizado é excluído deles.

Rosa Virgínia, em relevante artigo acerca do ensino de Língua Portuguesa, *O português são dois* (título que faz referência a palavras de Drummond), afirma: “A escola brasileira não tem como dar conta da transmissão do padrão linguístico preconizado pela tradição gramatical normativa” (MATTOS E SILVA, 2004, p. 129). Isso porque se convive com a heterogeneidade dialetal, com códigos marcados socialmente: de um lado, há uma variedade linguística *das ruas*, usada pelo povo em geral, de modo distenso e impregnado de *desvios*, e outra, preconizada pela elite intelectual e econômica. Segundo a pesquisadora, o *português das elites*, antes de 1960, era considerado

de domínio dos alunos do ensino básico por serem eles, em sua maioria, oriundos da classe social da elite; a partir dessa época, porém, com a *democratização do ensino*, passa a ser um problema para a outra parcela social que chega à escola, porquanto não crescia imersa nessa *realidade linguística* exigida socialmente. Assim, o falante oriundo de grupos menos escolarizados, acaba por acreditar que *não sabe o Português*.

Mantêm-se até hoje ideais linguísticos que radicam nos que vigoraram no século passado, quando começou de fato a escolarização brasileira. A tradição purista, primeiro lusitanizante, em seguida em função de padrões cultos brasileiros, continua defendida nas orientações oficiais para o ensino do português. (MATOS E SILVA, 2004, p. 137)

A prática do *certo e errado* reflete o objetivo, assumido pela escola, de *ensinar a língua portuguesa* a seus próprios falantes, de modo a robotizar-lhes a consciência, fazendo-os acreditar que *saber a língua é tão-somente dominar o “padrão culto”*. Para a maioria desses falantes, isso significa *aprendizagem de segunda língua* (L2), uma língua *quase estrangeira*, cuja estrutura sintática e cujo léxico se apresentam bem diferentes daqueles que conhecem como característicos de sua *língua materna*, adquirida natural e inconscientemente.

É no escopo desse equívoco relacionado ao objetivo das aulas de LP que se localizam outros ainda maiores (porque mais disseminados socialmente), representados, por exemplo, pelo caso do livro didático de Língua Portuguesa selecionado pelo Ministério da Educação, que, segundo a mídia e a sociedade mal informada por ela, *ensinava a falar errado*, porque tratava da variação linguística constatada em enunciados como *Nós vai*.

Essa recente celeuma pôde trazer à tona a visão estreita que se tem – do lado de fora das salas de aula – daquilo que representa o trabalho do professor de Língua Portuguesa. A presunção da unanimidade crédula de que a simples e repetida prescrição de padrões linguísticos ditados por uma parcela da sociedade possa suprir o alunado de informação suficiente para que a língua portuguesa *não se corrompa* e seus falantes estejam aptos para falar, ouvir, escrever e ler com proficiência, é ratificada nos mais variados meios sociais e perpetua a visão segregadora que marginaliza e joga longe grande parte do alunado.

Além dessa prática estigmatizante, a escola se contenta em reproduzir, copiar, repetir ações ao longo de gerações, com as mais variadas justificativas, perpetuando o modelo de *repetitório*, aparentemente mais funcional, contudo cada vez mais distante dos anseios das gerações X, Y e Z, irrequietas e com acesso direto à informação via Internet (embora não saiba fazer uso dela).

O aluno, [...] educado, em suma, na prática incessante de copiar, conservar e combinar palavras, com absoluto desprezo pelo seu sentido, inteira ignorância da sua origem, total indiferença aos seus fundamentos reais, o cidadão encarna em si uma segunda natureza, assinalada por hábitos de impostura, de cegueira, de superficialidade. Ao deixar a escola, descarta-se quase sempre, e para sempre, *dessa bagagem*. Felizmente. (GERALDI, 1997, p. 120)

Ainda que o domínio de uma norma padrão seja *um* dos objetivos das aulas de Língua Portuguesa, além de não ser o único, precisa estar relacionado ao uso e, principalmente, à observação da variação linguística, tanto em sua *exótica* dimensão diatópica, quanto em sua dimensão diafásica (atrelada à ideia de

adequação às circunstâncias comunicativas) e em sua dimensão diastrática, cujo conhecimento mais aprofundado pode levar ao combate ao preconceito linguístico: “Por isso, importa ensinar a língua e não a gramática, pois esta deve constituir um dos meios para alcançar o objetivo que se tem em mira” (GERALDI, 1997, p. 121). Em outras palavras, *o objetivo das aulas de LP no ensino básico deve ser a junção entre a reflexão sobre a língua em uso e o uso consciente e adequado da língua, tanto na extremidade da recepção, quanto na da produção, a fim de tornar o aluno seu usuário proficiente.*

Essa perspectiva leva à análise do *modus operandi* do ensino de Língua Portuguesa que, muitas vezes, se apresenta equivocada. Em geral, a maior parte do tempo reservado a essa disciplina é usado para atividades relativas à Gramática, à classificação das unidades linguísticas e à análise sintática. Mais grave do que essa quase exclusividade da metalinguagem é o fato de se dissociar esse conhecimento do uso da língua, cuja verificação só é possível por meio da experimentação por meio de textos orais e escritos, vinculados a situações comunicativas, pois a análise da língua em uso pressupõe, inclusive, a observação de identidades sociais, espaço e tempo. Além disso, o que se constata como entendimento do que seja o *trabalho com textos*, em geral, mostra o conhecimento linguístico adquirido na escola, ou trazido da experiência do aluno, apartado da construção do sentido, como se o *dado linguístico* não fizesse parte do processo, seja na extremidade da recepção, seja na extremidade da produção.

Fiorin, em um texto publicado na Revista Gragoatá de 1997, ou seja, da mesma época das primeiras publicações de Geraldi e de Morin e do lançamento dos PCN, explica:

Muitas vezes, o professor elabora um questionário a respeito de um texto, com perguntas, que, de um lado, não representam nenhum desafio para o aluno, pois suas respostas são óbvias, e que, de outro, não contribuem para levar o aluno, progressivamente, à compreensão do sentido global do texto e, principalmente, dos mecanismos produtores desse sentido. Assim, a explicação do texto passa a ser algo *fragmentário*. O problema central de nossa escola é que ela tem uma concepção inadequada de texto. Ele é visto como uma grande frase ou como uma soma de frases. Ora, não é nem uma coisa nem outra. A escola vê o texto como uma grande frase ou uma soma de frases, pois ensina a estruturar o período, a maior unidade sobre a qual se debruça, e exige que os alunos produzam textos. (FIORIN, 1997, p. 9) (grifo nosso)

São citações datadas de mais de uma década, mas, infelizmente, ainda representam a atual *realidade pedagógica* de muitas salas de aula. O exemplo seguinte também confirma essa constatação.

Exemplo 1 (Giacomozi et al.: 2000)

Modos de xingar

Carlos Drummond de Andrade

- Biltre!
- O quê?
- Biltre! Sacripanta!
- Traduz isso para português.
- Traduzo coisa nenhuma. Além do mais, charro! Onagro!

Parei para escutar. As palavras estranhas jorravam de um Ford de bigode. Quem as proferia era um senhor idoso, terno escuro, fisionomia respeitável, alterada pela indignação. Quem as recebia era um garotão de camisa esporte, dentes clarinhos emergindo da floresta capilar, no interior de um fusca. Desses casos de toda hora: o fusca bateu no Ford. Discussão. Bate-boca. O velho usava o

repertório de xingamentos de seu tempo e de sua condição: professor, quem sabe? leitor de Camilo Castelo Branco.

Os velhos xingamentos.

Agora faça a correspondência entre os significados e as palavras.

- | | |
|--------------|---|
| a Biltre | (b) personagem violento e de mau caráter |
| b Sacripanta | (d) espécie de burro selvagem da África e da Ásia |
| c Charro | (a) homem vil, objeto infame |
| d Onagro | (c) rústico, grosseiro |

Retire do texto o que se pede:

duas frases nominais

duas frases verbais (sublinhe os verbos)

dois períodos simples (sublinhe os verbos)

dois períodos compostos (sublinhe os verbos)

O exercício, como se percebe, usa o texto como pretexto, e nem aproveita seu rico conteúdo relacionado ao uso linguístico, à variação diacrônica, à relação texto e contexto, nem associa o conhecimento linguístico acionado pelas questões à construção de sentido: na questão sobre significado das palavras, esse significado é externo ao texto e não contempla a conotação vinculada ao xingamento (*onagro* aparece como sinônimo de *uma espécie de burro selvagem da Ásia e da África*). A questão relativa ao conhecimento morfossintático também não colabora na construção do sentido, pois se restringe à mera classificação, e não, por exemplo, à apreensão do ritmo do texto, ou à observação do papel descritivo e narrativo das várias formas frasais.

Marcos Bagno, em sua *Gramática pedagógica do português brasileiro*, reafirma:

Saber gramática é muito mais do que rotular. Saber gramática é algo tão entranhado em cada pessoa que é simplesmente impossível falar, ouvir, ler, escrever ou refletir sobre a língua sem ativar esse conhecimento gramatical intuitivo e poderoso (BAGNO, 2012, p. 30).

Deve-se, portanto, aliar esse conhecimento gramatical intuitivo ao escolarizado, a fim de torná-lo consciente e potencializá-lo.

Outro problema relacionado ao equivocada *modus operandi* das aulas de Língua Portuguesa *pós-PCN* diz respeito à maneira como os *gêneros textuais* são trabalhados. A ideia de centralizar a organização de currículos de LP no conceito de *gêneros* é justificada por serem eles orientadores dos usos linguísticos em função de seu reconhecimento como modelos prévios.

Todo texto se organiza dentro de determinado gênero em função das intenções comunicativas, como parte das condições de produção dos discursos, as quais geram usos sociais que os determinam. Os gêneros são, portanto, determinados historicamente, constituindo formas relativamente estáveis de enunciados, disponíveis na cultura.

[...] A noção de gênero refere-se, assim, a famílias de textos que compartilham características comuns, embora heterogêneas, como visão geral da ação à qual o texto se articula, tipo de suporte comunicativo, extensão, grau de literariedade, por exemplo, existindo em número quase ilimitado. (PCN, 1998).

Com essa visão, a prática pedagógica foi impulsionada para uma *virada enunciativa* nem sempre bem compreendida. Há pesquisas que questionam a funcionalidade dos gêneros como eixo organizador da prática pedagógica, muitas delas reve-

lando sua eficácia quanto à relação entre teoria e prática; no entanto, outras denunciam não a sua relevância no processo de letramento, que é inquestionável, mas o mau emprego dessa noção. Um trecho de uma pesquisa de Iniciação Científica orientada pela Prof^a Regina Dell'Isola em 2007 (ou seja, uma década após a publicação dos PCN) comprova esse problema:

Os professores, assim como grande parte dos livros didáticos, se preocupam em caracterizar e nomear os gêneros, ignorando sua mutabilidade e conseqüente variabilidade em função do evento comunicativo em que foi produzido o texto. [...]

Esquece-se, então, da flexibilidade inerente aos gêneros e, a-

través de estudos exaustivos de suas partes caracterizadoras, os professores pensam haver ensinado *gêneros textuais* quando, na verdade, retornaram ao ensino normativo e distanciado, de regras rígidas a serem decoradas e não de constatações construídas por meio da observação e experimentação. Tal prática *equivocada* de ensino da língua propõe fórmulas para se trabalhar o texto, ignorando que, na realidade, é a função que condiciona a ele e ao seu gênero. Sendo assim, o professor perde tempo situando os alunos

quanto às noções de gênero, enunciação e texto, esquecendo-se de

desenvolver a habilidade de adequar os enunciados a diversas e renováveis situações comunicativas. (ANDRADE, 2007) (grifo nosso)

Como prova dessa *prática equivocada*, pode-se mencionar uma questão relacionada aos gêneros textuais, presente no

exame do SAERJINHO²⁴ para o 9º ano de escolaridade, aplicado em 27 de junho deste ano.

Exemplo 2 (SAERJINHO, aplicado em 27/06/2012)

ATENÇÃO, ALUNO!

Agora, você vai responder a questões de Língua Portuguesa.

Leia o texto abaixo.

Dinossauro na internet

5 Sempre me orgulhei: fui o primeiro de meus amigos a possuir computador pessoal. Haja tempo! Aconteceu há cerca de duas décadas. A máquina era um trambolho com programas complicados. E lentíssimo! [...] Orgulhoso, eu me considerava adaptado aos novos tempos cibernéticos. [...] Ainda me considerava uma sumidade em tecnologia, até ver um garotinho de 8 anos baixar programas de celular. Que vergonha! Eu sou do tipo que quase consegue

10 baixar um programa. [...]

Tudo está se tornando complicado demais. Eu me confundo até com o controle remoto da televisão e do DVD. Não é brincadeira: se coloco um filme, vem a imagem, mas não o som. Ou consigo ouvir os diálogos, mas a tela fica preta. No carro, quase enlouqueço se alguém tira da minha estação predileta. Escapei de bater tentando captar música clássica. Já consigo falar no meu celular, mandar torpedos e fotografar. Só me atrapalho para achar um endereço no *Google* em menos de dez minutos!

15 Entrei com cautela no universo das redes de relacionamento. Logo fiquei fascinado. Há alguns anos era louco pelo *Orkut*. Criei um grupo de amigos. Todas as noites nos encontrávamos virtualmente. A relação se tornou tão próxima que certa vez convidei dez amigos virtuais para jantar em casa. De sobremesa, servi bolo com uma miniatura de mim mesmo e morceirão de glacê – como só entrava de madrugada, chamavam-me carinhosamente de Morceção. Algumas dessas pessoas permanecem na minha vida até hoje. [...]

20 Surgiram novos *sites* de relacionamento, com mais ferramentas, como o *Facebook* e o *Twitter*. O *Orkut* reagiu: transformou-se, abrindo novas possibilidades de interação. Imaginei os milhões de dólares gastos para reprogramar o *site*. Tentei, mas não consegui me adaptar ao novo *Orkut*. Voltei ao antigo. Muita gente que conheço fez o mesmo. Ou abandonou de vez. [...]

25 Agora o *Twitter* lançou uma nova versão. Tentei incorporá-la. Duas horas depois, irritado, voltei à anterior. Muitas pessoas que me seguem também não se adaptaram. Melhor dizendo: assustam-se somente os mais velhos. Crianças e jovens adaptam-se facilmente. A cada complicação, eu me sinto mais excluído. "Ah, eu não sabia" tornou-se uma frase comum no meu vocabulário. Sou louco pela internet. Como não ficar para trás? Daqui a pouco vou ter de tomar aulas para entender as novidades! Talvez meu "professor" tenha 8 ou 9 anos de idade! [...]

CARRASCO, Walcyr. *Vida São Paulo*, 20 out. 2010. Fragmento. (P091440RJ_SUP)

Questão 01

P091440RJ

Esse texto pertence ao gênero

- A) artigo.
- B) crônica.
- C) notícia.
- D) relato.

²⁴ O SAERJINHO integra o Sistema de Avaliação da Educação Básica do Rio de Janeiro funcionando como um diagnóstico do processo de ensino-aprendizagem dos alunos do 5º e 9º anos do Ensino Fundamental e das 1ª, 2ª e 3ª séries do Ensino Médio. Essa avaliação ocorre nos três primeiros bimestres do ano de forma obrigatória em todas as escolas da Rede Estadual de Ensino do Rio de Janeiro. O objetivo desse diagnóstico é o cumprimento de metas bimestrais a serem alcançadas pela escola, visando ao aumento do índice de aprovação na Prova Brasil (para o Ensino Fundamental) e no SAEB, Sistema de Avaliação da Educação Básica (para o Ensino Médio), e, conseqüentemente, a elevação do nível do IDEB, Índice de Desenvolvimento da Educação Básica, em âmbito nacional, ao final do ano letivo.

Esta cópia foi cedida por Mariana Inácio Máximo, mestrandia do Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem e professora da rede estadual de ensino.

Questão 02

P081441RJ

Segundo esse texto, o narrador deixou de considerar-se adaptado ao mundo cibernético, quando

- A) confundiu o controle remoto da televisão e do DVD.
- B) desejou tomar aulas para entender as novidades.
- C) retornou à versão antiga do *Twitter* depois da adesão.
- D) viu um menino de 8 anos baixar programas de celular.

Questão 03

P081445RJ

O trecho "Ou abandonou de vez." (l. 22) estabelece com o período anterior uma relação de

- A) adição.
- B) alternância.
- C) condigão.
- D) consequência.

Após a leitura de “Dinossauro da internet”, de Walcyr Carrasco, originalmente publicado na revista *Veja* São Paulo, na Questão 1, é exigido que o aluno identifique a que gênero o texto pertence. Note-se que essa exigência aparece isolada de qualquer relação com a conformação textual, ou com o uso do gênero, verificável e corroborado até por meio do paratexto, que faz referência à revista, seu suporte. O modo enunciativo elocutivo, explicitado na superfície textual (centrado na 1^a pessoa) e o tema do texto, indicado metaforicamente pelo título *dinossauro na internet*, apontam para uma experiência vivida pelo enunciatador/narrado-personagem. Assim, afirmar que se trata de um relato (o que corresponde à resposta da letra D) é tão possível quanto classificá-lo como uma crônica (resposta da letra B). Provavelmente, a questão leva em conta que o aluno reconhece *crônica* como gênero textual, digamos, genuíno e relato, não. A 2^a. questão reforça a subjetividade do texto, lançando uma tendência a creditá-lo como *relato pessoal*.

A 3^a questão, que aborda um mecanismo linguístico necessário à coesão textual, apoia-se claramente em uma nomenclatura utilizada pela escola e pelas gramáticas escolares. Além

disso, a identificação da relação entre os períodos também aparece isolada da construção do sentido textual, configurando, portanto, mais uma vez, a *tendência* classificatória.

Essa *prática equivocada* parece ter origem na tradição conteudista e fragmentada, assim como na subsequente incapacidade de fazer relações, tanto na transposição de conceitos a uma prática pedagógica contextualizadora, quanto na interseção de procedimentos ligados à gramática, à leitura e à produção textual. Para se trabalhar na relação texto/contexto, língua em uso/gênero textual, é essencial desenvolver, por parte do professor e do aluno, a habilidade de observar e relacionar as três dimensões de trabalho com a linguagem, que são a *superfície textual* e sua organização combinatória; o *discurso* e os saberes conformados pela cultura e a *situação comunicativa* e os sujeitos interagentes, sua intencionalidade e as coerções (inclusive linguísticas) ligadas ao papel social que esses sujeitos exercem na troca comunicativa.

Tomar os *gêneros textuais* como eixo das aulas e dos currículos de LP pode significar o ponto de partida para o sucesso desse empreendimento – considerando que a identificação de um gênero de circulação social alerta para o comportamento ideal dos sujeitos interagentes, visto que na escolha da norma linguística e de estruturas textuais que correspondam a esse modelo socializado, o falante faz efetivamente a relação entre língua e uso, e, assim, possa investir do desenvolvimento de estratégias para um total aproveitamento de recursos linguístico-discursivos de acordo com a finalidade de uma troca específica.

Mas é analisando os padrões composicionais do gênero, o estilo exigido e a temática recorrente ao gênero, por meio da experiência comunicativa (genuína ou simulada), que o falante conseguirá se apropriar dessa competência linguageira.

O último aspecto que não se pode deixar de problematizar é o lugar da Literatura nas aulas de LP. Desde que os gêneros textuais foram alçados ao centro das atividades das aulas, a Literatura foi, de certa forma, *rebaixada*. Antes da *virada enunciativa*, os textos literários pelo menos serviam de ilustração para as aulas de gramática e tinham sua estrutura narrativa/poética classificada desde as mais tenras séries escolares. Agora, com a necessidade de se incluírem nas atividades pedagógicas textos mais *ordinários*, a Literatura parece ter perdido terreno. Alguns autores de livros didáticos e pesquisadores da área de Linguística chegam a defender que a escola e a Faculdade de Letras “não têm a responsabilidade de formar escritores, então para que a ênfase em textos literários”? Ao ignorar a força das Artes na humanização do cidadão, os *formadores de opinião* que defendem ideias como essa rejeitam a possibilidade de um trabalho consistente e eficaz em termos do *ensino educativo* proposto Edgar Morin.

Além disso, esquece-se de que, nas séries iniciais, quando se trabalha com literatura infantojuvenil, ou com textos *adultos* direcionados para os jovens, também se trabalha com LITERATURA. E, quando a atividade envolve fruição, com certeza, se trabalha de modo mais sedutor e eficaz, promovendo a experiência estética e não a mera classificação por estilos literários, ou

a canonização (e proporcional exclusão) de autores e obras. Segundo Bakhtin (1997), “a literatura é a linguagem total, a convocação de todas as potencialidades da língua”. A (verdadeira) experiência literária, na leitura de contos, romances, poemas, ou mesmo na tentativa de sua produção, além de possibilitar, no âmbito do conteúdo, a reflexão sensível do leitor no mundo, no âmbito da forma literária e poética, abre-se um vasto campo de experimentação linguístico-discursiva. O inusitado da forma, na literatura, a busca de recursos patemizantes para afetar o leitor, a provocação de múltiplos sentidos, todos os mecanismos literários unem texto e contexto, língua e uso. Se, de acordo com Manuel de Barros, “há que apenas saber errar bem o seu idioma”, o trabalho com Literatura na sala de aula pode ensinar a partir do *erro*, da subversão, do deslocamento da forma.

3. *Enfim*

Morin (2008) defende que, à oferta de grande quantidade de informações fragmentadas, é preferível o conhecimento, nascido da observação, da relação entre dados, do questionamento e, quem sabe, um conhecimento transformado em sabedoria: focaliza-se uma parcela da realidade, percebe-se sua forma, relaciona-se essa forma a conteúdos já conhecidos; percebe-se o novo, o desconhecido; questiona-se o novo, desconfia-se dele; investe-se a subjetividade daquele que interpreta, seu lugar social de origem, sua experiência e seus saberes e, enfim, constroem-se sentidos, criticamente. Assim, aprende-se algo.

A educação pode ajudar a nos tornarmos melhores, se não mais felizes, e nos ensinar a assumir a parte prosaica e viver a parte poética de nossas vidas. [...]

A hiperespecialização – a especialização que se fecha em si mesma sem permitir sua integração em uma problemática global ou em uma concepção de conjunto do objeto do qual ela considera apenas um aspecto ou uma parte – impede de ver o global (que ela fragmenta em parcelas), bem como o essencial (que ela dilui). (MORIN, 2008, p.11 e 13-14)

Como se tentou mostrar nesta reflexão, após a *virada e-nunciativa* direcionada ao ensino, é preciso insistir numa *virada metodológica* efetiva na prática pedagógica. No âmbito do ensino de LP, isso significa muito trabalho reflexivo por parte do professor e da escola a fim de que se transmute a *tradição conteudista e meramente classificatória* em uma prática vinculada à realidade, exigente de um constante processo relacional, em que o aluno, falante de LP, seja encaminhado à consciência de mecanismos linguístico-discursivos que potencializem sua competência languageira e, assim, seja capacitado para uma vida verdadeiramente cidadã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Karen A. de. Os gêneros textuais no ensino de português. *Ao Pé da Letra*, vol. 9, 2007. Disponível em: <<http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%209/Vol9-Karen-Andrade.pdf>> Acesso em 14/07/2012>.

BAGNO, Marcos. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2012.

BAKTIH, Micjæil. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FIORIN, José Luiz. Teorias do discurso e ensino da leitura e da redação. *Gragoatá* (UFF), Niterói, v. 2, p. 5-27, 1997.

GERALDI, João Wanferley. *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *O português são dois*. São Paulo: Parábola, 2004.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 15. ed. Bertrand do Brasil, 2008.

PARÂMETROS Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1996.

ENSINO DE LÍNGUA ENTRE MUROS

Andréa Rodrigues (UERJ)

andrearodrigues.lettras@hotmail.com

1. Introdução

Este trabalho aborda o modo como o ensino de língua materna é apresentado em algumas cenas do filme *Entre os muros da escola*, dirigido por Laurent Cantet e baseado no livro *Entre les murs*, de François Bégadeau. O estudo do discurso produzido nos embates travados no filme é feito a partir da abordagem teórica da Análise do Discurso, com a utilização dos conceitos de formação discursiva, interdiscurso e memória discursiva.

O filme exhibe o cotidiano de uma escola francesa, com muitos alunos que são imigrantes ou filhos de imigrantes. A escola fica em Paris, numa região limítrofe ao subúrbio da cidade.

O contexto histórico e social em que se desenvolve a narrativa do filme possibilita uma série de reflexões sobre os ecos da memória presentes em uma instituição escolar de um país que tem sua história atravessada pela memória da colonização e pelas diversas culturas dos imigrantes que nele vivem. O filme

exibe várias cenas de aula de língua materna, tendo como personagem principal um professor de língua francesa.

2. Referencial teórico

A noção de formação discursiva é apresentada inicialmente em Haroche, Pêcheux, Henry (1971) e relacionada ao conceito de formação ideológica – que teria sua existência material nas formações discursivas:

Nesse momento inaugural da teoria, as FDs [formações discursivas] são consideradas como componentes de FIs [formações ideológicas], relacionadas às suas condições de produção no interior de uma realidade social marcada pela ideologia dominante. O sentido é, portanto, relacionado a um exterior ideológico demarcado por FIs. (GREGOLIN, 2007, p.174).

Indursky observa que num primeiro momento da teoria (PÊCHEUX e FUCHS, 1975), a noção de formação discursiva remete para a ideia de “um domínio discursivo fechado e homogêneo” (INDURSKY, 2007, p. 166).

Em texto posterior, Pêcheux (1983) apresenta a ideia da instabilidade das formações discursivas:

Uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente invadida por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FDs) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo, sob a forma de *preconstituídos* e de *discursos transversos*). (PÊCHEUX, 1983, p. 310).

Destacando, assim, o não fechamento das formações discursivas, ele afirma que “a insistência da alteridade na identidade discursiva coloca em causa o fechamento desta identidade” (*op. cit.*, p.310).

Ao se questionar sobre os limites de uma formação discursiva, Mittmann (2007) destaca que esses limites envolvem fatores históricos e conflitos com outras formações discursivas, na relação que estabelecem com a formação ideológica. Desse modo, os limites de uma formação discursiva correspondem ao que pode e não pode ser dito numa dada conjuntura.

A noção de memória discursiva é apresentada por Courtine (1981), que a relaciona a uma *existência histórica do enunciado* e a define a partir do que Foucault propõe sobre certos discursos:

A noção de memória discursiva diz respeito à existência histórica do enunciado no seio de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos, ela envolve aquilo que FOUCAULT (1971, p. 24) destaca a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos, *discursos que estão na origem de um certo número de atos novos, de palavras que os retomam, os transformam ou falam deles, enfim, os discursos que indefinidamente, para além da sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer.* (COURTINE, 1981, p. 53)

Para tratar do interdiscurso e do como ele se relaciona com a formação discursiva, Courtine recorre à noção de intradiscurso:

O interdiscurso é o lugar no qual se constituem, para um sujeito falante que produz uma sequência dominada por uma FD determinada, os objetos dos quais esse sujeito enunciatador se apropria para torná-los objetos de seu discurso, assim como as articulações entre esses objetos, através dos quais o sujeito enunciatador vai dar uma coerência a seu propósito, naquilo que chamaremos, a partir de PÊCHEUX (1975), o intradiscurso da sequência discursiva que ele enuncia. É então na relação entre o interdiscurso de uma FD e o intradiscurso de uma sequência discursiva produzida por um sujeito enunciatador a partir de um lugar inscrito numa rede de lugares no interior dessa FD, que é necessário situar os processos pelos

quais o sujeito falante é interpelado-assujeitado em sujeito de seu discurso. (COURTINE, 1981, p. 54)

Indursky (2011) compara os três conceitos – formação discursiva, memória discursiva e interdiscurso – observando que o interdiscurso é o espaço de tudo que já foi dito, ele é formado por um *complexo de formações discursivas* (*op. cit.*, p. 86) e por isso é saturado. Ele contém todos os sentidos já produzidos, e não somente os que seriam autorizados dentro de uma dada formação discursiva.

Em relação à memória discursiva, Indursky afirma que ela “diz respeito aos enunciados que se inscrevem nas FD, no interior das quais ela recebe seu sentido.” (2011, p. 86). A memória discursiva não envolve todos os sentidos, como o interdiscurso, mas aqueles que podem e não podem ser ditos numa dada formação discursiva. É por causa dela que certos sentidos são refutados no interior de uma formação discursiva. A autora acrescenta ainda que:

A memória discursiva é regionalizada, circunscrita ao que pode ser dito em uma FD e, por essa razão, é esburacada, lacunar. Já o interdiscurso abarca a memória discursiva referente ao complexo de todas as FD. Ou seja, a memória que o interdiscurso compreende é uma memória ampla, totalizante e, por conseguinte, saturada. (INDURSKY, 2011, p. 87-88)

Quando se pensa em uma dada formação discursiva, é necessário considerar, portanto, que ela é afetada pela memória presente no interdiscurso, que disponibiliza dizeres a partir de posições a serem tomadas pelos sujeitos no interior de uma determinada formação discursiva, a partir de um lugar marcado histórica e socialmente.

3. *Análise: a língua francesa e os muros*

Com base nesses conceitos propostos pela Análise do Discurso, este trabalho apresenta uma análise das sequências discursivas produzidas em algumas cenas do filme *Entre os muros da escola*, de modo a caracterizar a heterogeneidade presente nas aulas de língua materna.

A partir dos conceitos comentados na seção anterior, é possível afirmar que o intradiscurso das sequências discursivas é afetado pelo interdiscurso e pela memória discursiva. Além disso, observa-se que as formações discursivas não são fechadas, podem ser *invadidas* por outras formações, por outras identificações dos sujeitos que enunciam. Ao reconhecer a heterogeneidade como constitutiva das formações discursivas, Pêcheux propõe que a Análise do Discurso tome como objeto essas invasões, os atravessamentos de uma formação em relação a outra.

Os diálogos produzidos no filme podem ser tomados como objeto de análise desse atravessamento, dessa heterogeneidade. As aulas exibidas são de língua materna – um professor de francês dando aula na França. No entanto, até que ponto essa língua francesa culta é materna para aqueles alunos – na grande maioria imigrantes ou filhos de imigrantes – é uma questão que demanda reflexão.

Essa questão da não identificação/identificação dos alunos com os objetos de ensino, com a língua e a cultura francesas

está presente em todo o filme. A primeira cena a ser analisada (11:23) é a de uma aula em que o professor – François Marin – está construindo frases como exemplos para explicar o significado das palavras que estavam presentes num texto. Quando ele coloca no quadro a frase *Bill se delicia com um suculento cheesburger*, um aluno comenta: *Cheesburger é uma porcaria*. Logo depois, duas alunas questionam os nomes próprios que ele escolhe para os sujeitos das frases que costuma criar. Por que Bill? François Marin argumenta que Bill é um nome comum, inclusive é o nome de um presidente recente dos Estados Unidos. As alunas sugerem que ele use nomes como Aïssata, Rachid ou Ahmed, por exemplo. A resposta do professor denuncia parte do conflito vivido nessa interação: “escolher os nomes em função das origens diversas que existem na turma é impossível”. É a heterogeneidade das etnias sendo discursivizada, colocada em conflito. Nessa mesma cena, uma das alunas – Esmeralda – diz que ele só escolhe nomes *coxinhas*. Quando o professor pede a ela que explique o que significa isso, ela responde: *nomes franceses*. O diálogo segue então da seguinte maneira: 11:23

François Marin: – E você não é francesa?

Esmeralda: – Não, eu não sou francesa.

François Marin: – Ah, não? Eu não sabia.

Esmeralda: – De fato, eu sou francesa, mas não tenho orgulho de ser.

François Marin: – Eu também não. Também não tenho orgulho de ser francês.

O questionamento dos alunos remete para a presença de palavras que produzem sentidos estranhos a eles, sentidos que pertenceriam a outra cultura, a outra formação discursiva, atravessada por outra ideologia, como é o caso da reação do aluno ao afirmar que *cheesburger é uma porcaria*. A alusão que o professor faz ao presidente recente dos E.U.A. para justificar o uso de Bill só reforça esse sentido outro. Quando Esmeralda reconhece que é francesa logo após ter dito que não era, percebe-se aí uma oscilação na sua própria identidade, oscilação que tem suas motivações na memória da colonização francesa, na história recente de grande contingente de imigrantes no país. Ela é francesa, mas não se identifica com a cultura francesa, não se reconhece como francesa. E ao afirmar que é, logo aponta para uma oposição, *sou francesa, mas não tenho orgulho de ser*. A negação aparece aí como marca de polifonia, à qual o professor reage, afirmando que ele também não se orgulha da sua nacionalidade.

Uma segunda cena a ser analisada remete ainda mais para a questão da memória discursiva e do atravessamento das formações discursivas: François Marin está dando uma aula sobre versificação. Analisa a estrutura de um poema no quadro. Dois alunos começam a fazer perguntas sobre as suas notas, pois souberam pelas representantes da turma os resultados do conselho de classe. O diálogo com um dos alunos – Souleymane, um aluno cuja família veio do Mali – mostra um debate em torno dos sentidos produzidos pelo uso de algumas palavras e expressões: 01:27

Souleymane: – Senhor, senhor, uma pergunta.

François Marin: – O quê?

Souleymane: – Parece que ontem, no conselho de classe, o senhor me ferrou.

François Marin: – É outra observação sobre a poesia?

Souleymane: – Não, eu não falo sobre poesia.

François Marin: – Eu percebi que não. O que isso quer dizer, *voce me ferrou?*

Souleymane: – Não sei, o senhor me ferrou.

François Marin: – Tem gente que disse que se você continuar assim... eu não acho, mas os professores disseram que se continuar assim... você vai ter problemas. Isso não é ferrar você.

Souleymane: – Ah, mas isso é vingança. Não entendo. Os professores só querem se vingar.

François Marin: – O que tem a ver com vingança?

Souleymane: – Quando o senhor disse que eu vou ter problemas, isso é vingança.

François Marin: – Não tem nada a ver com vingança.

Souleymane: – Como não?

François Marin: – Não tem. Não estamos na rua. Não é isso. Estamos advertindo você. Nosso objetivo não é nos vingar, é tentar fazer valer a disciplina. Entende a diferença?

Souleymane: – Não entendo.

François Marin: – Quando um juiz condena alguém a uma pena, não é para se vingar da pessoa. Ele faz isso para que a sociedade funcione.

Souleymane: – O que o senhor fez é vingança. O senhor vive contra mim.

François Marin: – Acha que não tenho o que fazer? Que acordo pensando: vou me vingar do Souleymane?

Quando o aluno Souleymane menciona a expressão *me ferrou*, François reage e questiona o sentido daquele uso para se

referir a uma avaliação feita pelo conselho de classe. O questionamento é dirigido aos sentidos produzidos por *ferrar alguém* naquele contexto, naquela formação discursiva da instituição escola. Para ele, o interdiscurso não disponibiliza esse dizer sobre as atitudes dos integrantes do conselho de classe.

No momento em que o aluno fala em vingança, a reação do professor destaca ainda mais essa diferença de formação discursiva, quando ele afirma *aqui não é a rua*. O professor vê no uso dessa palavra o atravessamento de outra formação discursiva – que seria relativa aos processos discursivos inerentes ao espaço da rua, às interações estabelecidas nos embates travados nesse espaço –, na instituição escola, que se insere numa outra formação discursiva. É o discurso da rua entrando na argumentação presente no discurso produzido na sala de aula, na escola. Souleymane afirma que não entende a diferença entre advertência e vingança. Os sentidos de vingança estão disponíveis na memória discursiva. É com a rua que o aluno se identifica.

A instituição rua, com seus usos e sentidos, aparece entre os muros da escola, atravessa os muros. Estes não fecham a formação discursiva da instituição escola. Os muros não impedem que a ideologia da rua entre. Os sentidos da rua estão na memória do aluno, estão na memória discursiva que constitui o interdiscurso. E, apesar da expressão *me ferrou* ser a princípio refutada no interior da formação discursiva em que se inscrevem professor e aluno numa sala de aula, ela atravessa essa FD, justamente porque esta não se fecha e é passível de alteridade.

Ao destacar o não fechamento das FD, Pêcheux (1983) afirma que “a insistência da alteridade na identidade discursiva coloca em causa o fechamento desta identidade” (p. 310). O que se manifesta no intradiscurso das sequências discursivas presentes no filme é a heterogeneidade. Muitas outras cenas no filme mostram essa heterogeneidade – discursiva, linguística, cultural, ideológica.

A própria diferença entre a língua francesa e as línguas maternas das famílias dos alunos também é filmada como manifestação da alteridade, da não identidade. A mãe de Souleymane, por exemplo, não sabe falar francês, e participa de duas reuniões na escola em que ela insiste em falar sua língua materna, olhando para seus interlocutores como se eles pudessem compreendê-la, aguardando que um de seus filhos traduza o que disse. Num encontro com o professor para falar do comportamento de Souleymane, ela, acompanhada de seu filho mais velho, discorda, na sua língua, do que o professor diz a respeito do aluno. Sua reação, numa língua que o professor não conhece, causa uma expressão em François de impotência. A memória do Mali, a memória da língua, da cultura, cria mais uma vez um muro entre a mãe e a escola. 01:00

Duas outras cenas permitem destacar a questão da língua francesa como língua materna com a qual o professor se identifica, mas os alunos não. E o próprio François, no seu discurso, acaba reforçando essa diferença. Numa delas, a aluna Khoumba reclama porque ele estaria criticando seu comportamento em sala: 27:00

Khoumba: – O senhor tá bodeado e fica tretando comigo. Qual é?

François Marin: – Imagine, de jeito nenhum. E além disso, comece por falar francês. Eu estou o quê? Estou...

Khoumba: – Bodeado.

François Marin: – Sim, diga isso em francês.

Khoumba: – Está de bode comigo.

A gíria utilizada pela aluna é considerada como não pertencente à língua francesa pelo professor. Língua que ele domina, seus amigos dominam, mas os alunos não. A segunda cena que mostra esse tipo de conflito acontece numa aula em que François está ensinando aos alunos o imperfeito do subjuntivo. (00:17) Eles reagem e dizem que ninguém utiliza a língua daquela forma. *Nas ruas ninguém fala assim.* – afirma um aluno. Seria linguagem da idade média. (não estaria na memória dos alunos). A resposta do professor é que ele e seus amigos (franceses, provavelmente), por exemplo, utilizam. No dia anterior ele tinha usado com os amigos.

Uma última cena a ser comentada mostra a heterogeneidade e o estranhamento entre os próprios alunos, oriundos de países diferentes. Há uma atividade sendo realizada em sala: cada aluno que queira vai na frente e defende alguma opinião, uma ideia sua. Um aluno antilhano, Carl, critica o fato de os alunos ali presentes só se interessarem pela Copa da África. E afirma que torce pela França, o que faz com que ele seja questionado por Boubacar, um aluno da Costa do Marfim. As sequências discursivas são as seguintes: 01:16

Carl: – Eu queria dizer que... eles não param de encher o saco com essa Copa da África. Lá no pátio, já estavam enchendo o saco dos outros com essa Copa... e ela nem começou ainda!

Boubacar: – Carl? Vou ser bem-educado com você.

Carl: – Pode falar.

Boubacar: – Desculpe interromper. Pode dizer pra que seleção você torce?

Carl: – França.

Boubacar: – Espera aí! E por que você diz que não é francês, que é antilhano?

Carl: – Antilhanos são franceses! Lá é um território francês.

Boubacar: – E por que não diz somos franceses e diz somos antilhanos?

Carl: – Dá na mesma.

Boubacar: – Eu não acho.

Os dois alunos discordam em relação ao próprio conceito do que significa ser francês, e também ao que significa dizer *somos franceses*. Quando Carl diz *somos antilhanos*, a afirmação de que ele é francês ficou na ordem do não dito. Boubacar reconhece isso, reconhece que os sentidos produzidos por *somos antilhanos* são diferentes daqueles inscritos na afirmação *somos franceses*. Para ele, dizer *somos franceses* não está disponível naquela conjuntura. É um dizer que seria refutado pela memória discursiva, dentro daquela formação discursiva. Cada aluno se identifica com uma formação discursiva, entre eles também há alteridade. Carl se identifica com uma dada formação discursiva compatível com a ideia de que se as Antilhas são um território francês, então ser antilhano é igual a ser francês.

4. Considerações finais

A memória da colonização e imigração na França atravessa, invade o discurso produzido entre os muros da escola situada em Paris. Os sentidos produzidos nas sequências discursivas inscrevem-se na heterogeneidade, no entrecruzar de formações discursivas. As aulas de língua materna são situações que permitem expor esses conflitos, e mostram que os sujeitos enunciativos assumem posições diversas, em diferentes formações discursivas, a partir de memórias discursivas que constituem o interdiscurso, saturado de sentidos, autorizados e refutados em determinadas formações discursivas.

As sequências discursivas analisadas permitem refletir sobre o não fechamento das formações discursivas, sobre essa alteridade na identidade discursiva posta em questão numa aula de língua materna. Além disso, a análise contribui para um questionamento em relação a alguns sentidos aparentemente naturalizados nos diálogos dos filmes. Refletir sobre eles em contextos de ensino de língua materna significa pensar o ensino de língua como uma prática que não pode deixar de abordar questões de memória e identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COURTINE, Jean-Jacques. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux chrétiens. *Langages*, n. 62, 1981.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Formação discursiva, mídia e identidades. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Orgs.). *Análise do discurso no Brasil*. Mapeando conceitos, confrontado limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. In: ____; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Orgs.). *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

_____. Formação discursiva: essa noção ainda merece que lutemos por ela? In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Orgs.). *Análise do discurso no Brasil*. Mapeando conceitos, confrontado limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

MITTMAN, Solange. Discurso e texto: na pista de uma metodologia de análise. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Orgs.). *Análise do discurso no Brasil*. Mapeando conceitos, confrontado limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

_____. A análise do discurso: três épocas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Unicamp, 1990.

_____. *Semântica e discurso*. Uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 1990.