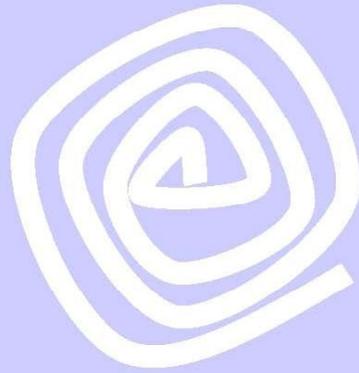


ISSN 1807-6378

L
I
N
G
U



A
G
E
M



VISTA

Ano 02, N°. 002
1º semestre de 2005

ISSN 1807-6378

LINGUAGEM EM (RE)VISTA

(Ano 02, N° 02, jan./jun. 2005)

**Niterói
2005**

EXPEDIENTE

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.

Comissão Editorial

Ana Lea Rosa da Cruz
Antônio Carlos da Silva
Beatriz dos Santos Feres
Iran Nascimento Pithan
Maria Isaura Rodrigues Pinto
Maria Luiza de Castro da Silva
Olga Guanabara de Lima
Regina Souza Gomes
Rosana Muniz Soares

Conselho Consultivo

Ildiko Tholt de Vasconcellos
Jacy do Couto Cruz
Mônica de Souza Coimbra

Organização

Maria Isaura Rodrigues Pinto

Capa

Maria Isaura Rodrigues Pinto

Editoração Eletrônica e Edição

José Pereira da Silva

Montagem e Encadernação

Silvia Avelar Silva

SUMÁRIO

0. APRESENTAÇÃO – *Maria Isaura Rodrigues Pinto e Beatriz dos Santos Feres*[4]
1. A ORDEM DA REPETIÇÃO E O JOGO DE SIMULACROS – *Maria Isaura Rodrigues Pinto* 5
2. A SEMÂNTICA DISCURSIVA NA CRÍTICA DE ARTE DOS SALÕES NACIONAIS – *Karla Cristina de Araújo Faria* 18
3. AS IDÉIAS CINEMATOGRAFICAS NO DISCURSO DE BURITI – *Maria Luiza de Castro da Silva* 36
4. CISMAS: ALGUMAS CANÇÕES E O TEATRO DO MUNDO – *Iran N. Pitthan* 52
5. EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS: TRAMAS, ITINERÁRIOS E PEDAGOGIA EMANCIPADORA – *Antonio Carlos da Silva* 64
6. ENTRE BRILHO E ESTRELA: ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS DE CONSTRUÇÃO DO SINCRETISMO NO AUDIOVISUAL – *Silvia Maria de Sousa* 73
7. O LINGUAJAR CARIOCA: FATORES DE DIFERENCIAÇÃO – *Olga Maria Guanabara de Lima* 86
8. O OLHAR E A FRUIÇÃO ESPECTATORIAL – *Ildiko Tholt de Vasconcellos*..... 95
9. O SINCRETISMO DE LINGUAGENS NO JORNAL – *Regina Souza Gomes* 103
10. OS EDITORIAIS DE *O GLOBO* – *Ana Lea Rosa da Cruz* ... 118
11. QUANDO A SITUAÇÃO É O LIMITE – *Beatriz dos Santos Feres* 132
12. TIPOS E GÊNEROS TEXTUAIS: UMA NARRATIVA DOS CONTOS DE FADAS – *Rosana Muniz Soares* 146

APRESENTAÇÃO

Este segundo número da nossa LINGUAGEM EM (RE)VISTA é motivo de renovado orgulho e contentamento, já que ele concretiza, além de mais uma etapa de trabalho, mais uma vitória alcançada, graças ao esforço e à dedicação de um grupo de pesquisadores que, empenhados no processo de circulação de conhecimentos, disponibilizam o resultado de suas investigações para a comunidade acadêmica.

Trata-se de produções com temáticas diversificadas que contemplam, principalmente, questões pertinentes à língua, à lingüística e à literatura. A variedade de enfoques apresentada pelos textos atende ao projeto editorial da revista que opta por não restringir o seu âmbito de reflexão, de modo a oferecer ao público leitor uma perspectiva de abordagem plural, enriquecedora.

Agradecemos a todos aqueles que prestigiam este periódico com sua participação no diálogo resultante da troca de idéias que os estudos suscitam, num envolvimento que torna significativa a existência deste espaço de divulgação de pesquisas.

Solicitamos, reiteradamente, que o leitor manifeste sua impressão e forneça sugestões a fim de oferecermos um produto final cada vez melhor.

Niterói, junho de 2005.

Maria Isaura Rodrigues Pinto

Beatriz dos Santos Feres

A ORDEM DA REPETIÇÃO E O JOGO DE SIMULACROS

Maria Isaura Rodrigues Pinto
(UERJ e UNIPLI)

(...) a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (ROLAND BARTHES)

A partir de procedimentos intertextuais de leitura, o presente trabalho trata da incorporação de estratégias serializantes pelas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. Levando em conta pontos de aproximação e de afastamento entre a linguagem literária e a midiática, busca mostrar que esses recursos não se reduzem a uma mera mimetização acrítica de princípios de reduplicação, já que as práticas discursivas em questão se afastam desses mesmos princípios quando, com seus artifícios lúdicos, forjam novos sentidos, não se subordinando, assim, às regras de estandardização, embora se deixem permear por expedientes da técnica.

Nessa ordem de cogitações, cabe observar que na prosa de João Gilberto Noll – em que, a todo instante, se cruzam com personagens anônimos, imagens de filmes, notícias de jornal, sons e imagens televisivas, transmissões radiofônicas – a figura do vidro, como mostra Flora Sussekind (ao fazer o mapeamento das trilhas da ficção contemporânea), é presença constantemente reiterada. Esse recurso, que Flora denomina de “transparência irônica”, atua, segundo o ponto de vista da pes-

quisadora:

Seja no sentido de duplicar as instâncias narrativas, ora subjetivas, ora anônimas; seja na reavaliação tanto da idéia de privacidade, do narrar como revelação da própria experiência vital, convertidos em impossibilidades; quanto das linguagens públicas que se exibem, mas que são vistas de fora sem endosso. Com uma parede de vidro no meio (SUSSEKIND, 1986).

A presença exacerbada de vitrines, vidros e espelhos remete também à idéia de que a era contemporânea é toda mediada e ordenada por telas luminosas: a da televisão, a do computador, a do painel eletrônico do carro, a do caixa eletrônico, a do telefone celular, diante das quais, como diz Jean Baudrillard “perde-se de vista o real enquanto se é perdido de vista” (BAUDRILLARD, 1999: 78). Em Tela total, Baudrillard apanha emprestado do programa apresentado por Jacques Pradel, Perdidos de vista (em que se promove a busca de pessoas desaparecidas), a metáfora do desaparecimento para elaborar o ensaio “Perdidos de vista e realmente desaparecidos”, em que reflete, de forma contundente, sobre o império dos simulacros, a extinção do real e o desaparecimento do sujeito em face da visibilidade brilhante da tela eletrônica:

“Estamos todos desaparecidos” – assim poderia intitular-se o programa de Pradel. E nesse sentido – unicamente nesse sentido – é de uma evidência ofuscante. Como toda televisão mais “vulgar”, sua mensagem, bem mais edificante que a da televisão de “alta qualidade”, é de grande clareza, ainda que indecifrável à primeira abordagem: “Somos todos estúpidos, idiotas; vítimas ou terrorista, miopatas ou aidéticos potenciais.” E isso é verdade. Mas antes de **tudo** desaparecidos. E se fosse necessário olhar o programa de Pradel em infravermelho para extrair, apesar de tudo, alguma lição, ele nos diria: “Todos sabemos que alguma coisa essencial desapareceu. Mas não sabemos o quê”. E Pradel finge procurar X... ou Y..., mas em realidade todo mundo pouco se importa e ninguém se engana – em realidade, foi o real que desapareceu, e, por trás de X... ou Y..., fascina as populações (BAUDRILLARD, 1999: 78).

Na prosa de Noll, o procedimento de apropriação de i-

magens estereotipadas da mídia em que o narrador funda sua existência, acaba por esvaziá-lo, tornando-o um ser sem espesura, imagético. Por essa razão, são freqüentes as referências ao tema do espelho (possível metáfora da tela contemporânea, ao lado do vidro e da vitrine), da visibilidade e da invisibilidade do sujeito que se tornou imagem. No trecho a seguir, de Bandoleiros, a imagem do narrador, refletida no espelho, revela esse processo de apagamento, ou como diz Baudrillard, de desaparecimento: “O espelho confirmava: Mary conseguira me deixar com o aspecto ainda mais desolador. Eu parecia ter sumido um pouco mais” (NOLL, 1985: 68). De modo análogo, na seguinte passagem de Rastros do verão, faz-se alusão a uma perda do referencial, que é, em suma, a perda da própria identidade: “Naquele espelho eu parecia de uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries. Senti como se uma falta do que jamais precisaria suportar. Baixei os olhos” (NOLL, 1990: 92, 93). Já em A céu aberto, as figuras ficcionais parecem encolher-se até a invisibilidade, até o desaparecimento. É o que sugere a seguinte passagem em relação ao irmão do narrador (que mais adiante acaba mesmo desaparecendo): “O meu irmão olhava-se no espelho com a cara menor do que tinha realmente. Parecia o mais minguado dos mortais em tempo e tamanho, tudo nele me pedia um caminho que, temi, talvez pudesse vir a me cansar” (NOLL, 1996: 13).

Para o narrador de Noll – réplica do viajante nostálgico –, que vive o mundo como perda, uma maneira de tentar impedir o desaparecimento das coisas é acumular ruínas. Em Hotel Atlântico, o narrador viajante é um colecionador de imagens clichêizadas dos lugares por onde passa. É como se os cartões-postais pudessem preservar essas paisagens da aniquilação:

À tarde perambulei pelo centro da cidade. Comprei um postal da ponte de Florianópolis. Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava num bolso detrás das calças dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a

praia de Copacabana à noite, o outro, a barca de Niterói. Agora, aquele postal da ponte de Florianópolis atravessando um mar de um azul escandalosamente artificial, aquele postal faria companhia aos outros (NOLL, 1989 b: 30, 31).

Também o narrador de Rastros do verão se sente atraído pelos cartões-postais, embora não os colecionasse: Vi uns postais numa banca, parei para olhá-los. O de Gramado coberta por uma camada de neve. Um outro mostrando dois pinheiros solitários. Outro, cavalos despidos na campanha (NOLL, 1990: 8).

Os personagens parecem funcionar, nesse contexto, como mariposas em volta de uma lâmpada, cujo bater de asas no vidro, sem alterar a ordem das coisas, chama, no entanto, a atenção; no caso, para questões essenciais da contemporaneidade: a integridade e a subjetividade onde tudo é imagem, a “vida” num mundo impregnado de personagens e cenários. Assim, a linguagem espetáculo, ironicamente, põe em foco aquilo que os simulacros excluem. Se se estende o campo de possibilidades metafóricas à passagem em que o narrador de Harmada come mariposas, pode-se, por analogia, considerar que o procedimento adotado pela escritura é o de minar os discursos utilizados do seu interior, ao mesmo tempo que fornece a falsa impressão de desistir de fazê-lo:

Nessa noite, sentado de vigia comi mariposas. Eram tantas que volteavam a lâmpada da entrada do paiol... Algumas vojavam muito perto de mim, eu às vezes as atacava com mão firme e as botava na boca e as mastigava, algumas ainda tremulando de vivas lá na minha língua, e eu as engolia sentindo um gosto acre e aveludado e aquilo ia me ajudando a passar o tempo e me fazia provar sim o conteúdo inóspito da força crua, sem meter panela no meio nem óleo nem tempero (NOLL, 1996: 81).

O itinerário seguido pela escritura de Sérgio Sant’Anna, assim como o seguido pela de Noll, está longe de ignorar a invasão da vida contemporânea pelo imaginário veiculado pela mídia. Por isso, também aqui mecanismos freqüentemente utilizados em produtos da indústria cultural são amplamente explorados. Em Amazona, por exemplo, a técnica narrativa, ao

reciclar expedientes folhetinescos, mescla habilmente elementos do *best seller* tradicional (erotismo, negociatas, política, violência policial, assassinato, drogas), criando ao final de cada capítulo um clima de suspense que funciona como gancho em relação ao seguinte. Por outro lado, a referência ao cinema se torna clara no caso de olhos que efetuam movimentos similares a tomadas de câmeras, como, por exemplo, os olhos azuis do fotógrafo francês e os do marido da personagem Dionísia:

Nesses segundos de eternidade, o que se infiltrou na câmera do francês, como um último clique panorâmico, não foi – ao contrário do que se afirma – o desenrolar de toda uma vida, mas a percepção supernítida de tudo o que o cercava (...) (SANT'ANNA, 1986: 125).

Como uma câmera fria, o olhar do marido enquadrava sucessivamente um seio, um rosto, uma bunda, uma coxa, o sexo que Dionísia lavava no bidê, não podendo deixar de lembrar-se do fotógrafo de olhos azuis (SANT'ANNA, 1986: 19).

Além desses aspectos, o leitor se depara com personagens que são só superfície, imagens, já que, freqüentemente, emergem de uma cadeia de múltiplos mecanismos de mediação: fotografia, cinema, teatro, pintura etc.:

O recurso que Jean encontrou a seguir, para a passagem, o corte radical deste tempo antigo a um outro, foi algo digno de gênio, ou, pelo menos, de um certo descortínio: o vestido que Dionísia tinha aos pés enquanto na próxima foto, ainda nua, soltava os seus cabelos num gesto oscilante entre o pudor e a sedução deliberada, não era o vestido antigo, decotado, e sim o vestido vermelho de fins dos anos cinquenta, a sugerir entrada numa nova era de liberação da mulher. Vestido que logo depois vemos erguido até à cintura por Dionísia, enquanto seus cabelos prendem-se num coque, numa inversão de fotogramas como se um projetor cinematográfico rodasse para trás. Ou como se Dionísia, neste limiar, hesitasse. Porém a própria figura do artista – não mais o pintor e sim o fotógrafo, entrevisto através do espelho – a retratá-la simultaneamente de costas, de frente, marcava em definitivo a entrada nesta nova era (SANT'ANNA, 1986: 45).

É interessante observar a reduplicação sucessiva de ima-

gens, em que se pauta a narrativa para construir seus personagens. Isso implica marcar o personagem pelo caráter de exterioridade, pondo ironicamente em questão o aniquilamento da autenticidade. A esse procedimento discursivo soma-se outro que o ratifica e o complementa: o desdobramento do sujeito que observa a si mesmo como se fosse um outro, tal como acontece na seguinte passagem:

Num misto de sonho e vigília, passavam a galope pelo cérebro entorpecido de Dionísia figuras como o próprio marido, o paizinho dela morto há tanto tempo, O fotógrafo de olhos azuis, outros personagens mais repulsivos desta noite e de outras, como o Dr. Ribeiro. Mas naquele cinema interior projetava-se principalmente ela própria, Dionísia, cavalgando em cima de algo tão rígido e pulsante como um cavalo (SANT'ANNA, 1986: 20).

Nesse universo narrativo, especialmente caracterizado por egos em duplicata (expressão de Flora Sussekind), a aparência substitui a interioridade, tudo é performance e encenação. Os gestos dos personagens se tornam poses e o prazer pela exposição atinge as raias da obscenidade. Como no exemplo a seguir, localizado em *A tragédia brasileira*, em que o que poderia ser um lance de intimidade se transforma numa superexposição diante de um olhar/câmera:

(...) a mulher lindamente estatelada e decomposta sobre o sofá, é uma boneca de carne cujos movimentos são apenas os da respiração. Sua seminudez e os cabelos caindo-lhe sobre o rosto de óculos fornecem-lhe um ar de violência consumada, morta. No entanto, em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza desse olhar que a devassa e a transforma em obra (SANT'ANNA, 1987: 95).

Nessa prosa que adere à situação de exposição, de espetáculo, mesmo quando o assunto tratado parece indicar subjetividade, privacidade, mesmo nesse caso (ou melhor, especialmente, aí) há a interferência do imaginário veiculado pela mídia, fazendo com que o individual se esgarce e se torne de repente público. A fala de Ralfo, na cena em que faz amor com Rute, de janelas abertas, põe, ironicamente, em destaque

essa idéia: “Nós somos o espetáculo e o realizamos com fervor” (SANT’ANNA, 1975: 66). Na passagem a seguir, do romance *Amazona*, as imagens pessoais, íntimas, de Dionísia, são cortadas por imagens midiáticas, como se após uma mudança quase involuntária de canal, se vissem na tela cenas familiares de um filme já iniciado:

Eles haviam deixado a casa do banqueiro, na Barra da Tijuca, às duas da manhã, quando os motoristas bêbados tomam conta das pistas da cidade. Dionísia também estava embriagada, mas de suas recordações mais recentes.

Era uma noite clara, de lua cheia, e do carro se descortinavam ondas espumantes batendo nos rochedos. Com medo, Dionísia viu a si própria lá embaixo, com um filete de sangue a escorrer da testa. Ela viu seu corpo lindo, praticamente intacto, reverberando ao luar: aqueles seios magníficos, as coxas grossas e musculosas e a penugem do sexo a oferecer-se à multidão que se comprimia lá em cima, na amurada, os carros parados em fila, num engarrafamento que se estenderia do Túnel do Joá à Avenida Delfim Moreira. E Dionísia sentiu aquele arrepio de desejo e medo, quando nos projetamos num acontecimento de violência e sexo. Parecia até um filme (SANT’ANNA, 1986: 14).

Há na produção de Sant’Anna um excesso de elementos, de motivos, de arranjos, de técnicas, de linguagens e também de intenções, o que lhe permite cultivar uma sofisticada capacidade de ironia e humor. Muitas vezes, em função do procedimento irônico, a prática textual caricatura o modelo (literário ou extra-literário) utilizado e assim, de certa forma, dele se distancia. É o caso do romance *Amazona*, em que se acentuam, de forma declarada, os clichês ingênuos e sensacionalistas da moldura folhetinesca. Na passagem a seguir, o narrador, fazendo uma alusão irônica ao gênero, brinca com a execução das técnicas utilizadas que incluem enredos mirabolantes e coincidências insustentáveis:

O entrar em outra, de Moreira, fora literal e a história que ele tinha para contar a Dionísia era, em outras palavras, a seguinte: para culminar aquela noite em que quase se jogara da Ponte Rio-Niterói, evento onde, nos romances antigos, costumavam

iniciar-se grandes casos de amor. E foi também o que aconteceu com ele: havendo comprado um lugar ao acaso, no segundo balcão, teve a agradável surpresa de sentar-se ao lado da distinta mulher que ele notara na bilheteria do teatro, pela manhã.

Ora, dirão: isso é coincidência demais. Nem tanto, pois o fato do Moreira sentar-se justo ao lado da mulher que ele timidamente desejara, na rua, não é uma hipótese estatisticamente mais implausível do que, na mortal maratona de espermatozoides, numa noite de inverno, em Juiz de Fora, rumo ao útero de sua mãe, ter sido precisamente ele, Francisco Moreira, o vencedor (SANT'ANNA, 1986: 148).

Com isso se produz um efeito anti-ilusionista que assinala a presença da auto-representação textual. Tem-se, no caso, uma tática de reduplicação que se realiza de forma acentuadamente metalingüística. A escritura, ao exhibir-se como máscara, ao problematizar sua artificialidade, afasta-se da fórmula do folhetim, cujas convenções obedecem ao esquema da verossimilhança. No entanto, a estética de Sant'Anna, ao mesmo tempo em que transgride a moldura emprestada, endossa certos traços que lhe são peculiares, apoiando-se neles para forjar sua estrutura.

Diferente do que ocorre na escritura de Noll, o narrador de Sant'Anna se diverte com o uso intensivo da linguagem da mídia. Ironicamente a exhibe, já que opera com os limites que ela oferece, com o propósito de redimensioná-los. O resultado dessa prática é mais um mecanismo de trapaça com a própria linguagem do espetáculo do que um lance de violência. Como Flora Sussekind enfatiza:

E parecendo mimetizar recursos da mídia, Sérgio Sant'Anna na verdade trapaceia. O mimético é um truque. E, feitiço contra feitiço, acaba por superexpor a própria magia do espetáculo, de uma sociedade rapidamente espetacularizada como a nossa nas últimas décadas.

Qualquer truque contra o espetáculo? Talvez não propriamente contra mas sim com (SUSSEKIND, 1986).

No jogo de simulacros engendrado pela ficção de

Sant'Anna, a partida é jogada, por assim dizer, numa perspectiva intertextual bastante ampla. A heroína do romance *Amazona*, por exemplo, é chamada de Dionísia, Amazona e Diana. A escritura, como se pode observar, recorre a três figuras da mitologia greco-romana para nomear a personagem e caracterizá-la. No entanto, a protagonista, que, de certa forma, é a exaltação da liberdade e da irreverência, constituintes simbólicos do deus Dionísio, possui a independência e o espírito combativo das Amazonas e a formosura da deusa Diana, acaba por ter ironicamente seus atributos minados pela imagem da mulher fatal, revelando-se também um acúmulo de clichês, de futilidades. Dionísia, ironicamente elevada à condição de uma espécie de super star politizada, torna-se objeto de voyeurismo de seus admiradores:

Frederico Otávio volta a fixar seu olho na câmera. Todos se erguem mais uma vez e, por aclamação, aprovam o nome de Dionísia como candidata à Constituinte e à Presidência da República.

Primeiro plano de mãos que abrem uma garrafa de champanha. A rolha explode e o líquido espumante jorra da garrafa. Várias garrafas são abertas e os convencionais servidos.

Dionísia ergue a taça num brinde e depois a leva à boca. A imagem se fixa no rosto da Amazona, captando em seus olhos uma misteriosa centelha (SANT'ANNA, 1986: 231).

Tanto em Noll quanto em Sant'Anna, guardadas as diferenças e aproximações possíveis, o que se observa é que o romanescos, tendo como horizonte de realização a indústria cultural, se consolida na forma de uma estética do espetáculo e, como tal, joga com estratégias serializantes, que são ajustadas de modo diferente para que ganhem um outro rendimento.

O modo como a serialidade é trazida para a superfície escritural revela que a atitude dessas escrituras é a de, traçando linhas de fuga no interior desses discursos, insistir na busca de escapar às influências homogeneizadoras das subjetividades e à pasteurização das emoções. O constituintes midiáticos apro-

priados pelas duas narrativas não perdem seu poder de fascínio, quando transcontextualizados, deixando, entretanto, de funcionar como mero entretenimento, assumem paralelamente uma dimensão questionadora. A reintegração desviante desses usos no corpo do discurso literário instiga o leitor/espectador a, num processo de descondicionamento, deslocar o seu ângulo de visão, o que implica divisar significados não contemplados pelo senso comum. Nesse sentido, a arte literária é, como disse Gilles Deleuze, um ato de resistência à sociedade do controle, da informação:

Ela (a arte) tem a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência. (...) Reflitamos... O que resiste à morte? Basta contemplar uma estatueta de 3.000 anos antes de Cristo para descobrir (...) Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e, no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo (DELEUZE, 1999: 4, 5).

O processo de reduplicação de signos, integrado à produção artística individual, está presente em grande parte dos projetos contemporâneos de ficção, em que a tendência à repetição se traduz por montagens intertextuais que abarcam empréstimos freqüentes a outras linguagens, gosto pela alusividade e recusa a totalizações. O percurso do texto, nesse caso, já não é mais linear nem contínuo ou uniforme: há nele um movimento de reportação pelo qual se recupera a informação do passado, remoto ou recente, mas já como convenção, num método irônico de jogo que nega o recurso metafísico da origem.

O jogo da simulação (ou o expediente de sobrepor representações), ligado a um sentimento arqueológico, pressupõe a valorização pós-moderna de uma prática escritural democrática. Com efeito, as vanguardas históricas, ao responderem, pelo lado da elite, ao influxo da técnica, promoveram uma ruptura

com o passado e instauraram o divórcio entre arte e público, na defesa do objeto artístico autônomo e singular. Apartada do radicalismo vanguardista, a literatura produzida na época atual não hesita em voltar os olhos para a tradição artística, em abolir hierarquias e em esfumazar ainda mais a frágil divisa entre cultura erudita e cultura popular:

Assim, contrapondo-se ao sonho modernista de uma delimitação medular da obra (que, repito, chegou a incluir por mais paradoxal que pareça a dispensa do próprio espectador), uma predisposição conjunta para o interesse mútuo vem pontuando o cenário hodierno. Nele cabe a investigação plena e a validação de todos os elencos possíveis de leitura e isso sem tabus ou pré-condições no que tange a consecução da poíesis (CAMPOS, 1993: 36).

A prática citacional da arte pós-moderna incrementa um tipo de exercício estético intencionalmente plurívoco e de ampla recorrência repertorial. Décio Pignatari argumenta que devido ao fato de os meios de comunicação de massa irem criando e impondo sua própria linguagem, seu próprio repertório,

Não podemos mais dar-nos ao luxo de elaborar e reelaborar nossos recursos num processo seletivo mais discriminado: nossa seleção se faz a golpes de necessidade. O único luxo que podemos permitir-nos é o de criar, inovar, mesmo ao preço de um talvez inevitável estágio imitativo, sendo que a própria imitação já é problemática (PIGNATARI, 1971: 124).

Assim, o que interessa à técnica de construção, que opera com uma ampla rede de manejos intertextuais, é a desagregação de fronteiras discursivas, expediente que põe em jogo o indecível, instaura o paradoxo e constrói a narrativa como lugar cambiante, no qual a reutilização funciona como recurso escritural e a repetição não exalta imutabilidades, pois remanejando o já elaborado, mostra que ele nunca é simplesmente o mesmo, ao ser reeditado. Mobilizar matrizes convencionais e recortes de discursos já existentes não implica, portanto, uma forma de investida nostálgica no passado.

As reciclagens pós-modernas, realizadas a partir dos a-

nos 60, estão relacionadas a uma leitura produtiva de discursos surgidos com o processo de urbanização e de expansão do horizonte técnico. Tendo percebido o anacronismo de sua situação, em face ao fortalecimento da comunicação midiática na esfera cultural, os escritores buscaram dar às suas composições novos rumos e, nessa busca, descobriram a potencialidade expressiva dos produtos discursivos de fabricação industrial.

Umberto Eco coloca constantemente em pauta a fragilidade das segmentações bipartidas excludentes e hierarquizantes que apregoam demarcações rígidas de fronteiras no campo cultural. Ao tecer considerações sobre o seu próprio romance, “*O nome da rosa*, o escritor propõe: *O romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e “conteudismo”, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa*” (ECO, 1984a: 59).

Na coletânea *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Eco reflete sobre a questão da repetição e da serialidade nos textos de consumo popular. Segundo o crítico, por serem os critérios de originalidade e singularidade fatores caros à estética “moderna”, que vê a obra de arte como objetos não repetíveis, esta:

Negou-lhes (às obras produzidas pelos meios de comunicação de massa) qualquer valor artístico exatamente porque pareciam repetitivas, construídas de acordo com um modelo sempre igual, de modo a dar a seus destinatários o que eles queriam e esperavam. Definiu-as como objetos produzidos em “série” assim como se produzem muitos automóveis do mesmo tipo, segundo um modelo constante (ECO, 1989: 120).

Partindo dessas premissas, Eco problematiza, na forma de indagações bem humoradas, o sentido da obra de arte e a noção de serialidade, ao mesmo tempo que mostra o quanto, nos dias de hoje, parecem impróprios os parâmetros excludentes estabelecidos pela sensibilidade moderna para a obra de arte:

Linguagem em (Re)vista, Ano 02, N° 02. Niterói, jan./jun.2005

Em que medida o serial dos meios de comunicação de massa é diferente de muitas formas artísticas do passado? Em que medida não está nos propondo formas de arte que, recusadas pela estética “moderna”, induzem uma estética dita “pós-moderna” a diversas conclusões? (ECO, 1989: 121).

Ficam, então, as perguntas para serem (re)pensadas.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- . *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. *A vertigem da maneira: pintura e vanguarda nos anos 80*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1993.
- DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de junho de 1999, Caderno Mais!, p. 4, 5.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito ao O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- . *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- . *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- . *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- . *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- . *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Fronteira, 1989.
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Romance-teatro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- . *Amazona: novela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- . *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- . *Confissões de Ralfo* (Uma autobiografia imaginária). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Linguagem em (Re)vista, Ano 02, N° 02. Niterói, jan./jun.2005

———. *Ficção 80: dobradiças e vitrines*. Revista do Brasil. Rio de Janeiro, n° 5, 1986.

A SEMÂNTICA DISCURSIVA NA CRÍTICA DE ARTE DOS SALÕES NACIONAIS¹

Karla Cristina de Araújo Faria (FAP)

Todos sabemos que el arte no es la verdad, por lo menos la verdad que nos es dada a comprender. El artista debe encontrar el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras. (PICASSO)

A afirmação do artista espanhol, ao ser indagado sobre os efeitos que sua tela *Guernica* produzia nas pessoas, nos serve como epígrafe porque é assim também que se compreende a argumentação, como o conjunto dos mecanismos utilizados pelo enunciador para convencer o enunciário das suas *verdades*.

A semiótica greimasiana entende a argumentação como um programa de manipulação construído pelo enunciador, considerado destinador/manipulador, para agir sobre o enunciário/destinatário. Ao fazer cognitivo do destinador corresponde o fazer interpretativo do destinatário manipulado no sentido de entrar em conjunção com o objeto valor /opinião/. O estudo da argumentação está relacionado à sintaxe discursiva, que se caracteriza pela investigação não só das projeções da instância da enunciação no enunciado, por meio das categorias de pessoa, tempo e espaço, mas também das relações entre

¹ Este artigo faz parte da dissertação DO JUBILEU DA LUZ À POEIRA DO ASFALTO: Glória e decadência dos Salões Nacionais (1894-1931)- uma análise semiótica. Nele utilizo o instrumental teórico da semiótica da escola de Paris, para analisar as críticas de arte aos Salões de Belas Artes, realizados de 1894 a 1931, num corpus de 11 textos críticos. O trabalho busca contribuir para o estudo da história da crítica de arte no Brasil e para a abordagem das relações de produção de sentido em textos verbais formadores de opinião.

enunciador e enunciatário, desdobramentos do sujeito da enunciação. Pensamos, porém, com Barros (1988: 110), que “todas as opções feitas pela enunciação na produção do discurso são argumentativas” e, por isso, investigaremos os efeitos de sentido produzidos pelos procedimentos semânticos, para analisar sua eficácia argumentativa nas críticas de arte.

É para a semântica discursiva que convergem os níveis de construção de sentido dos textos e “os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e figurativos” (BARROS, 1990: 68). Ainda que o efeito de argumentação seja produzido pelo conjunto dos procedimentos discursivos, é metodologicamente relevante analisar cada patamar isoladamente, procurando, entretanto, estabelecer relações. Do mesmo modo, os temas e figuras que recuperam, na semântica discursiva, as categorias fundamentais e os percursos narrativos, devem ser analisados separadamente, mesmo que se considere a relação entre eles como uma gradação e não como uma oposição estanque. Pólos da categoria /abstrato/ vs. /concreto/, os temas e as figuras podem aproximar-se ou distanciar-se numa escala que vai do mais abstrato ao mais concreto, o que lhes garante caráter de complementaridade, reiteração e expansão, mais que o de categorias em confronto.

Segundo Fiorin “tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido” (1990: 64). Um texto predominantemente temático objetiva explicar a realidade, conceituar, classificar definir. Um texto figurativo cria mais concretamente o efeito de sentido de realidade na constituição da verdade discursiva, pois a figura liga-se diretamente ao mundo natural, àquilo que é perceptível pelos sentidos.

A escolha das figuras, como todas as escolhas realizadas pelo enunciador, não é ingênua e revela o lugar ideológico do discurso, funcionando como recurso que tanto atrai o enunciatário pelo acordo de valores que propõe quanto produz reação

contrária, de rejeição ao universo ideológico projetado.

Nas críticas aqui analisadas, os percursos temáticos e figurativos produzem forte impacto argumentativo, como se verá a seguir.

Na introdução deste trabalho, mostramos a importância dos Salões para os artistas e intelectuais daquele momento. O evento era esperado ansiosamente e essa importância revela-se também nos textos críticos. Analisando as críticas do *corpus*, observamos que o percurso estabelecido da história dos Salões acadêmicos, inicia-se com a figura da festa. Logo em T1, o ator/crítico figurativiza a exposição como a “festa das artes”, onde tudo é radiante, “brilhante”.

Lá está radiante na festa das artes que a Escola promove, a grande luz celebrada, o pleno céu, o famoso ar livre, colhidos a grandes haustos de inspiração, na mais modestas das telas, como na mais notável. (T1)

Esta exposição é jubileu da luz, das tintas leves, dos golpes livres de pincel. (T1)

Esta idéia de *festa* é construída por uma seqüência figurativa: “radiante”, “grande luz”, “notável”, “jubileu”. A figura da festa é retomada também em T2, pois o crítico comenta o evento exagerando no uso de advérbios e adjetivos, dando maior intensidade ao que aprecia. Outro fator que confirma a configuração de *festa* é a lista dos convidados que participam do evento. Pessoas importantes do círculo intelectual da cidade se fazem presentes e isso dá ainda mais brilho à festa:

Quando cheguei à Escola de Belas Artes, já uma pequena quantidade de gente boa estava de boca aberta diante dos quadros. E que gente! (...) Lá estava Machado de Assis, olhando tudo com aquele sorriso singular, meio feito de bondade, meio feito de ironia; José Veríssimo, brasileiro como ninguém, extasiado diante de uma tela de Almeida Junior; Belmiro de Almeida, com a cabeça vivíssima, espetada nos seus colarinhos de légua e meia de altura; Marques Guimarães cofiando amorosamente a sua barba de seda; os dois Bernardelli, Rodolfo e Henrique, muito

cercados de gente, muito abraçados, muito beijados, como dois sujeitos queridíssimos que são. Amoedo, muito felicitado pela beleza do seu *Passeio matinal*; Parlagrecco, o *egrégio*, muito falador, indo de grupo a grupo, como uma carocha em tempo de chuva; (...) e para não falar em mais ninguém, lá estava toda *A Cigarra*, sentindo-se bem naquele meio alegre, em que havia talento como quatrocentos diabos, e a que a presença de meia dúzia de senhoras bonitas dava um último toque de graça e de perfume. (T2)

O exemplo mostra-nos que a *festa* era bem freqüentada, tendo nisso seu *status* de evento especial para as artes plásticas. Reparemos que o ator/crítico ancora a idéia da festa actorialmente, concretizando seus participantes como atores do discurso (Machado de Assis, os Bernardelli, José Veríssimo). Além de informar o ator/leitor sobre o vernissage, o ator/crítico revela também a sua distinção. Ele, assim como todos os outros convidados, é uma pessoa ilustre, importante no meio artístico e por isso lá está e sendo assim, sua opinião é importante. Relembremos que, ao iniciar sua crítica, fica claro que ele não é uma pessoa comum, como o leitor. Ele recebe um convite, assinado pelo diretor da ENBA:

Aparece-me o carteiro. Deseja-me afavelmente um bom dia e entrega-me um envelope largo. Que será? Traz a assinatura do meu belo Rodolfo Bernardelli: “Em nome do júri da Exposição, tenho a honra de convidar-vos a assistir ao vernissage que...” Oh! Delícia não sonhada! Corro até a Escola de Belas Artes. (T2)

Essa passagem já permite a conclusão de que esse enunciador é pessoa respeitada no meio. É oportuno destacar aqui um dado extra-lingüístico: o crítico de T2 assina como “Fantasio” e segundo nossas pesquisas, confirmadas pelo prof. Dr. Antonio Dimas², Fantasio é o pseudônimo de Olavo Bilac.

Esse mesmo enunciador que se aproxima, afasta-se do enunciatário no decorrer da crítica Aproxima-se no início da

² Informações adquiridas por meio de troca de correspondência eletrônica.

crônica, fazendo perguntas, mostrando-se um homem de hábitos comuns, assim como o enunciatário, que recebe o carteiro, indaga-se que rumo dará ao seu dia:

Sábado. Acordo, com a alma cheia de sol. Sabeis que não há sábado sem sol? (...)

“Aonde irás hoje, Fantasio? (...)

Nisto aparece-me o carteiro. É um velhinho amável, que vem todas as manhãs trazer-me a correspondência, dando-me, com o mesmo sorriso afável (...) (T2)

Porém, esse enunciador se afasta do enunciatário ao entrar no *vernissage* e dele participar, juntamente com os ilustres convidados da cerimônia. Esse jogo de aproximação e distanciamento é também, como já foi visto, uma estratégia argumentativa. O enunciador faz-se parecer com o enunciatário para ganhar a sua confiança, mas depois mostra que eles não são iguais e faz com que o enunciatário deseje estar naquela *feira*, compartilhando as alegrias e a sabedoria do ambiente.

Ao longo da análise dos textos, percebemos que o clima de *feira* instaurado nas primeiras críticas se dilui. Isto se dá pelo desprestígio que a exposição vai adquirindo ao longo dos anos. Primeiramente, o público, antes tão assíduo às exposições, passa a experimentar outras diversões, deixando o Salão, “às moscas”. O enunciador de T5, figurativizado como Monteiro Lobato, começa sua crítica discorrendo sobre a indiferença popular em relação ao meio artístico e louvando os artistas que, mesmo sem estímulo, escolhem seguir esse caminho. Assim, o enunciador constrói a imagem de uma “exposição às moscas”, em que penetram os “murmúrios da rua, a poeira do asfalto, fonfonadas”, enquanto “a goma alta do Rio disputa a chuçadas de cotovelo cadeiras de cinema para emparvecer o olho”. Contribuem para obnubilar esse ambiente os “gases asfixiantes da indiferença pública” e a “estupidez” “duns Mecenas de 160 réis”. Essas expressões arroladas constroem uma idéia de turvação, diluição, indefinição, termos que podem ser subsumidos por embaçamento, revelando uma incapacidade de

olhar e apreciar a arte com nitidez. Para Lobato, produzir arte em “terra assim” só poderia mesmo ser um sintoma de heroísmo ou loucura, melhor dizendo, em suas próprias palavras, “heroísmo tangencial à loucura”. Ainda nessa introdução de T5, há uma construção de figuras e temas recorrentes que opõem um “bem-querer às artes”, ligado ao tempo do “insubstituível Pedro II”, a uma “falência da arte”, relacionada a um “vácuo democrático duns imperantes de chinelas”, deixado pela instauração da República. Mostra-se, assim, uma visão conservadora por parte do enunciador, que elabora um discurso saudosista dos tempos da monarquia, em que havia uma “compreensiva inteligência” que defendia os artistas das “asperezas da vida”, atendo as manifestações artísticas e culturais alçado tal “grau de esplendor que envergonharia a atualidade”.

Observemos os exemplos abaixo, de T5 e T6, a fim de analisar mais atentamente a construção das figuras ligadas ao desprestígio das exposições de arte:

Quero dizer na minha que, como as outras, a exposição deste ano está às moscas. Em plena avenida, ponto forçado da perambulação calaceira de toda a capital, só penetram nas galerias da Escola os murmúrios da rua, poeira do asfalto, fonfonadas. Os porteiros das 10 às 5, ou 17 como querem eles, cabeceiam sonecas suculentas, diante dos talões de entrada que se vendem pior do que a literatura poética. (T5)

Inaugurada a 12 de agosto do corrente ano, a XXV Exposição Geral de Belas Artes permaneceu a mesma aberta durante mês e meio, despertando interesse relativamente pequeno. É isto uma injustiça oriunda da nenhuma educação artística do nosso povo...

Adepto da lei do menor esforço o público empanturrava o recinto da exposição dos mármore florentinos, instalada a dois passos do *Salão*, entusiasmado pelos perfis das heroínas e santas amoldadas em fábricas engenhosas. (T6)

Existe, no fragmento de T5, uma oposição espacial entre o interior e o exterior, o dentro e o fora, concretizados como os espaços da exposição e da rua, que confirmam o desinteresse

do público, o qual, ao invés de entrar e apreciar, “perambula” preguiçosamente pelas ruas. Do espaço externo somente o que penetra “nas galerias da Escola” são “os murmúrios da rua, poeira do asfalto, fonfonadas”.

A construção figurativa presente nos exemplos acima demonstra um posicionamento do enunciador, contrário à atitude de desprezo do público com a arte exposta nos Salões. De acordo com Fiorin,

(...) o nível dos temas e das figuras é o lugar privilegiado de manifestação da ideologia. Com efeito, não é nos níveis mais abstratos do percurso gerativo que se manifesta, com plenitude e nitidez, a ideologia, mas na concretização dos valores semânticos. (FIORIN, 1990: 75)

Assim, as expressões “às moscas”, “perambulagem calaceira”, de T5, e “injustiça”, “nenhuma educação artística do nosso povo”, de T6, denotam o descontentamento do autor/crítico, o qual desaprova a opção do público e, para fazer valer a sua opinião, utiliza termos pejorativos. Além desses, há, tanto em T5 quanto em T6, a utilização de figuras (“perambulagem calaceira”, T5, e “adepto da lei do menor esforço”, T6) que mostram claramente um posicionamento ideológico do enunciador, já que o tema subjacente é o da indolência atribuída ao povo brasileiro. Esta estratégia funciona como mais um efeito de argumentação do enunciador para convencer o enunciatário de que freqüentar exposições de arte é uma forma de não se igualar ao “povo” “sem educação artística”.

Além do desinteresse do público, tal desprestígio pode ser justificado, principalmente, pelo embate que se criará entre arte acadêmica e arte moderna. A figura da festa está atrelada ao percurso temático da liberdade, concretizado, nos primeiros textos do *corpus*, através das características da arte realizada pelos pintores acadêmicos:

Ninguém imita, ninguém se amarra ao vizinho para plagiar-lhe as disposições individuais de temperamentos.

Esta exposição é jubileu da luz, das tintas leves, dos golpes livres de pincel. (T1)

No exemplo acima, de T1, verifica-se o uso dos adjetivos “individuais” e “livres” para caracterizar, respectivamente, o temperamento do ator/pintor e a técnica da pintura. Assim, o *vernissage* da exposição foi figurativizado como festa porque os artistas possuíam a liberdade de criação.

No decorrer do tempo, a liberdade deixa de ser associada à arte acadêmica para ligar-se à arte moderna – o que é perceptível a partir do texto n.8 do *corpus* – , ao mesmo tempo em que ocorre a diluição do clima de festa que marcava as aberturas das exposições até então:

O Salão de Belas Artes vem, mais uma vez, confirmar o erro funesto do passadismo, da imitação, do sacrifício às formas estabelecidas. Naqueles quadros, naquelas estátuas, relevos ou gravuras, nada que desperte uma verdadeira emoção artística, porque tudo é o exercício frio de fórmulas velhas, a cópia servil do que já foi feito e refeito, sem caráter próprio, sem originalidade, sem inovação. Um triste depoimento da nossa sensibilidade artística, se outros horizontes não se abrissem à arte brasileira, fora da Escola, nos artistas verdadeiros, livres e modernos que começam a surgir, triunfantes (T8)

O exemplo acima demonstra o desinteresse que o ator/crítico revela diante da produção exposta no salão, identificada como “erro funesto”, “imitação”, “formas estabelecidas”, “exercício frio”, “fórmulas velhas”, “cópia servil”, “sem caráter próprio”, “sem originalidade”, “sem inovação”, “triste depoimento”. Ao contrário, diante da produção nova e moderna, de “fora da Escola”, o ator/crítico se anima e percebe “outros horizontes”, o surgimento de “artistas verdadeiros”, “livres”, “modernos”, “triumfantes”. Essas expressões afirmam uma oposição figurativa entre o gasto *vs.* o novo, a cópia *vs.* o original, que concretizam os temas do aprisionamento e da liberdade, por sua vez relacionados, respectivamente, à tradição e à modernidade.

Embora em T8 o Salão já não faça mais o sucesso de anos anteriores diante do público e da crítica, é possível perceber um esvaziamento gradativo dos Salões em outros textos do *corpus*, como em T5, já comentado por nós, e em T7, por exemplo:

Está aberta no Rio, a 24ª Exposição Geral de Belas Artes, ou o “Salon”, como chamam eles. O que se nunca abre (...) é o apetite do público para estas coisas de arte. Quero dizer na minha que, como as outras, a exposição deste ano está às moscas. (T5)

O atual Salão é pouco numeroso. Não se nota nele o atropelo dos outros anos. Mas é agradável ao visitante, apesar das fraquezas existentes. (T7)

A partir de T8, no entanto, o desprestígio passa a ser não só do grande público em relação aos salões, o que ficava bastante evidente com a exposição “às moscas” (T5), mas também do próprio ator/crítico em relação à pintura acadêmica. Evidenciava-se, inicialmente (de T1 a T4), a exaltação do evento tanto por parte do público quanto da crítica, seja através do *glamour* dado aos *vernissages*, seja através da presença, na exposição, de “respeitáveis senhores” (T4). Mesmo com a gradativa ausência de público, a crítica permaneceu, até T7, elogiosa à arte apresentada, na medida em que observava nela os valores da “inovação” e da “liberdade”. Somente de T8 em diante, quando, em contato com outros valores, passa a ver a arte acadêmica com outros olhos, a crítica observa naquela pintura a “imitação”, a falta de originalidade, artifícios ultrapassados e deixa de apreciá-la positivamente.

O percurso temático da tradição é concretizado pela isotopia figurativa da arte acadêmica. Entendemos por isotopia “a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto” (FIORIN, 1989: 81). Essa isotopia figurativa da arte acadêmica foi inicialmente construída pelos temas da inovação, originalidade, liberdade. Em seguida, outros temas substituem estes, passando a construir o percurso da

tradição: permanência, aprisionamento, passadismo. Ao mesmo tempo, estabelece-se também a constituição do percurso temático da modernidade como inovação, originalidade, liberdade.

Logo ao entrar, sente-se uma impressão deliciosa de variedade e de liberdade, à primeira vista dos quadros.

Ninguém imita, ninguém se amarra ao vizinho para plagiar-lhe as disposições individuais de temperamentos. (...) (T1)

É certo que tivemos, este ano, algumas excelentes exposições modernistas: Anita Malfatti, em São Paulo, Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Di Cavalcanti, no Rio, que significam todo o esforço para a independência da nossa pintura e, embora ainda não se encontre neles essa libertação absoluta, são personalidades marcadas, atuais e significativas. A pintura moderna no Brasil terá uma expressão de início, mas revela, com segurança, o espírito renovador que procura aplicar ao nosso ambiente as sínteses modernas, as resultantes de um estado de espírito humano e universal. Há nessa pintura uma imaginação ardente, uma vibração de colorido e uma segurança de formas que nos permitem confiar ainda na arte brasileira, apesar do "Salão". (T8)

No fragmento de T8 fica explícito que a arte moderna, ainda que moderada em seus esforços de independência, estava sendo produzida e exposta fora do ambiente do Salão, o que revela que a arte dos Salões não estava atendida com os ares da modernidade artística, já exigida pela crítica.

Esse mesmo movimento temático de oscilação entre tradição e ruptura também se dá com as figuras dos mestres e dos novos artistas. No decorrer da análise dos textos do *corpus*, verificou-se uma divisão comprovada entre os pintores consagrados, figurativizados como mestres, e os pintores iniciantes, figurativizados como novos ou discípulos, e mulheres amadoras. Essa divisão é recorrente desde T1 até T11. Até T7, os mestres são exaltados, devendo seus exemplos ser seguidos pelos discípulos, os novos. Estes também são associados ao tema da liberdade, porém eles são sempre vistos como discípulos e promessas de sucesso, de triunfo no futuro. Mestres e no-

vos estão ligados à arte acadêmica, devendo produzir telas dentro desta estética e os novos são sempre discípulos que se destacam, mas não possuem, ainda, autonomia artística. Vejamos alguns exemplos:

Henrique Bernardelli expõe vinte e nove quadros admiráveis. As suas florestas são pintadas com um calor verdadeiro, e as suas figuras têm um estudo assombroso: mas, já todo o mundo sabe que esta família é uma família de **mestres**. (T1)

É nesse compartimento que encontro duas telas do **mestre** Eliseu Visconti. Dois retratos. Um, é de menina transformada em moça, de olhos celestes e cabelos negros, clara e rósea, transudando o capitoso aroma da mocidade e toda primavera no seu vestido branco. (T3)

Mestre Baptista da Costa expõe oito paisagens, oito admiráveis trechos desta nossa brilhante natureza por ele surpreendida com o segredo da sua arte, para a qual já esgotamos toda a provisão de elogios.(T3)

A mão desse **moço** [Carlos Oswaldo] tem a segurança de um **mestre**, o desenho sai-lhe certo e firme, a sua palheta possui um brio pouco comum, a sua tinta ilumina com um raio ou suaviza e melancolia como o luar; e em tudo está a sua alma de artista, o seu poder de criar, de evocar, de comunicar. (T4)

Destes 118 expositores alguns já são **mestres consagrados**, outros ainda prometem melhoras futuras e muitos acentuam uma lamentável decadência.(...) Edgard Parreiras também expõe uma paisagem, onde se reflete a influência do **mestre**, o que é lisonjeiro para ele. (T6)

Nessa gama de exemplos variados, percebemos claramente as figuras relacionadas tanto aos pintores consagrados quanto aos mestres. Henrique Bernardelli pertence a uma “família de mestres”, Carlos Oswaldo ainda é “moço”, mas promete, pois já mostra nas suas pinturas características de um “mestre”. Em T6, o enunciador afirma que há no Salão “118 expositores alguns já são **mestres consagrados**, outros [os novos] ainda prometem melhoras futuras”. Também em T6 fica claro que o pintor Edgard Parreiras recebe “influências” do seu mestre. A consagração dos mestres e a “promessa” dos novos

discípulos estão associados ao tema da tradição que subsume o tema do sucesso.

Porém, já se percebem alguns traços de diluição dessa “consagração” dos mestres em T5, pois o enunciador busca nos “novos” traços de individualidade, procurando em suas telas a expressão de uma “singular verdade”, de “um estado d’alma” e de “paixão”. O crítico faz uma análise passional das obras da “corte dos novos”, sempre ressaltando nas pinturas algo de inovador e interessante. Se o artista não agrada na técnica, o enunciador elogia a escolha do assunto. Se este não o estimula, a valorização do artista se dá pela técnica. Vejamos um exemplo: o pintor Raymundo Cella com a “mania de mergulhar em mundo dos mortos”, retrata uma “cena do século de Péricles”, fazendo “artificialismo puro” e dando à figura principal “cara de Elixir de Nogueira”. Porém, o artista possui “boas qualidades de arranizador” e “boa técnica”. O discurso do enunciador de T1 é bastante impreciso nos critérios de interpretação, na descrição da técnica, na apreciação, enfim, daquilo que seria específico da atividade pictórica. No entanto a crítica é complacente, estimulando artistas que seriam o futuro da arte brasileira. Passemos adiante, já que, para repetir as palavras do crítico, “não há mais tempo de falar dos novos” porque “os mestres já estão superciliosos”.

Em sua apreciação aos mestres, Lobato reconhece o valor das obras dos pintores renomados, mas sempre afirma que não produzem nada de novo que superasse as suas telas anteriores. Assim, Amoedo “dentre os mestres é o que dá o melhor trabalho”, “embora não possua o encanto indefinível das suas telas anteriores” e Parreiras “expõe uma grande paisagem a sua maneira, mas que não destroniza nenhuma das suas boas paisagens de outrora”. Sua crítica aos mestres é bastante rigorosa, chegando a censurar ferozmente uma pintura de Petit que “prende a atenção e solta o riso”, pois o “temperamento” do artista é “armado de prismas que arredondam árvores, enverni-

zam águas, esmaltam carnes”. Essa análise de T5 revela que o movimento de deslocamento de sentidos, em que a tradição cede lugar à modernidade, vai acontecendo aos poucos, até se concretizar realmente nas críticas aos Salões de 1931.

Para analisar a atuação das pintoras que expunham no Salão, cabe ressaltar a oposição estabelecida nos textos da época entre profissionalismo *vs.* amadorismo, aqui incluindo-se outra oposição temática, masculino *vs.* feminino, marcada por julgamento de valor significativo. Embora os “novos” ainda não tenham a afirmação do seu talento como “mestres”, são tratados como profissionais das artes. As “mulheres” não se enquadram nem em meio aos novos, nem em meio aos mestres, fornecendo-nos uma pista do papel que as mulheres exerciam no mundo da arte, estando, então, ligadas ao amadorismo, pois até T7 não são consideradas como profissionais:

Deixei o último espaço destas notas para as senhoras expositoras. Mas antes de tirar-lhes o meu barrete numa saudação galanteadora, não devo me esquecer de Raul Pederneiras que representou brilhantemente a caricatura no atual *Salão*, expondo entre outras, o *Saci-Pererê* e *Tongomania*,

As expositoras são, creio eu, vinte e cinco. Só me referi a cinco. Confesso que tenho sérios receios em passar por galanteador... (T6)

Notemos que o enunciador de T6 deixa para falar das pintoras por último, mas não as chama de “pintoras” e sim de “senhoras”. Reparemos que não analisa as suas obras, faz uma “saudação galanteadora” e cita outro pintor. Finaliza sua crítica confessando que só se refere “a cinco expositoras, pois tem sérios receios de passar por galanteador”. A oposição masculino *vs.* feminino fica bem marcada neste texto e mostra o papel que as mulheres exerciam no meio artístico: analisadas com cavalheirismo condescendente, recebem galanteios em vez de críticas.

Já o enunciador de T5 consegue perceber um pouco do

valor das pintoras, fazendo-lhes elogios, mas uma “artista mulher” deve restringir-se, segundo ele, aos assuntos que giram em torno do que era considerado o universo feminino:

Senhoras, Senhoritas e *madames*. Há-as copiosas, 22 ao todo. Destaca-se: D. Georgina de Albuquerque, já muito senhora da sua arte, amiga de pintar interiores aos quais dá notável equilíbrio de ambiente e onde figuras bem trabalhadas posam à vontade como *chez soi*; D. Regina Veiga que traz dois bons retratos cujo pecado único reside nas mãos; D. Adelaide Lopes, com um pastel de feliz carnção; e D. Julieta Bicalho com uma paisagem joãobatinista, onde aliás vê o público mais sentimento que nas do seu mestre, convizinhas. (T5)

Capaz de reconhecer um traço de superação do mestre Baptista da Costa pela discípula Julieta Bicalho, o crítico, no entanto, prende-se à idéia cristalizada de uma temática feminina, evidentemente ligada aos interiores em que deveria a mulher permanecer, protegida dos “murmúrios das ruas”.

Vemos então, de modo geral, na seqüência dos textos, um percurso de festa e exuberância, um percurso eufórico, vinculado à arte acadêmica. Em T8, o panorama começa a mudar:

O Salão de Belas Artes vem, mais uma vez, confirmar o erro funesto do passadismo, da imitação, do sacrifício às formas estabelecidas. Naqueles quadros, naquelas estátuas, relevos ou gravuras, nada que desperte uma verdadeira emoção artística, porque tudo é o exercício frio de fórmulas velhas, a cópia servil do que já foi feito e refeito, sem caráter próprio, sem originalidade, sem inovação (...)

É repetição constante dos mestres vetustos de escolas defuntas, de tudo o que acabou e não ressuscitará, porque a emoção humana varia incessantemente no tempo e no espaço. É a paisagem de sempre, o retrato clássico, a "Academia" infalível, os quadros de gênero, os interiores habituais. Nenhuma invenção, nenhuma imaginação. Os "Salões" são sempre iguais, na constância da sua banalidade. Os processos também não apresentam nenhuma modernidade e o que há de mais novo é o pós-impressionismo, revelando assim o atraso em que nos encontramos. Onde os pintores originais? Onde os escultores modernos?

Atentemos para a escolha das figuras nesses fragmentos de T8 para se referir ao Salão: “erro funesto”, “passadismo”, “fórmulas velhas”, “cópia servil”, “mestres vetustos”, “escolas defuntas”. Os temas da originalidade, da inovação, da invenção, antes relacionados à arte acadêmica, agora estão relacionados à arte moderna. Migraram os sentidos, passando os temas positivos a preencher aquilo que antes era disfórico:

É preciso destruir, acabar com toda essa germinação passadista, que a Escola de Belas Artes representa com tanta exuberância. (...) O ritmo poderoso da vida moderna não compreende mais essa arte de paisagens românticas, cromos sentimentais, figuras paradas ou bonecos possessos. Há uma força de criação moderna, dinâmica, liberta, que exige que se destrua tudo isso, que não é arte, porque não tem vida para uma conquista audaciosa no futuro. (T8)

T8 é datado de 1929 e o próprio título, “O triste Salão”, revela essa insatisfação do enunciador com a arte produzida na ENBA. Uma arte que não está antenada com seu tempo, onde novas estéticas já apontam para os rumos da arte moderna. Esse enunciador não cita os pintores da Academia, não fala em mestres, novos nem mulheres. Cita exemplos de artistas modernos (Anita Malfatti, em São Paulo, Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Di Cavalcanti,) que estão produzindo e expondo fora do ambiente acadêmico. Mas o que é importante ressaltar é que ele não faz ainda uma crítica direta aos pintores da Escola.

Já a partir de T9, os “mestres” são vistos como um mal à arte, pois representam o passadismo, a arte velha, ultrapassada, que impede a propagação da modernidade das artes e do Salão. Passando os olhos no contexto do Salão de 1931, do qual trata T9, verificamos que o arquiteto Lucio Costa traz a “modernidade” para o Salão, pois

Resolveu abrir as portas do Salão a todas as obras apresentadas. O que quer dizer que a comissão organizadora limitou-se a convidar artistas, dispor quadros, agüentar com as responsabilidades sem se arrogar o direito, melodioso para qualquer vaidade,

de se imaginar juíza do mundo e da beleza. Não cortou ninguém, não recusou entrada de nenhum quadro. O público que julgue e que castigue. (T9)

Diante deste novo critério, os “mestres” se recusam a participar do Salão:

Os artistas moços compareceram oferecendo batalha, os artistas velhos, bem-pensantes, ou bem-pintantes, fugiram em quantidade, recusaram batalha sob o pretexto de que os novos são “insulto à arte”, são ignorantes, são loucos, são cabotinos etc., etc. Dos nomes consagrados da velha guarda apenas pouco se apresentaram. A prevalência dos modernos foi por isso completa. (T9)

Esta recusa dos “mestres” representa a rivalidade existente entre a arte acadêmica e a moderna. Em T9 “os artistas moços compareceram oferecendo batalha, os artistas velhos (...) recusaram batalha” e já não se podia mais negar que a arte moderna existia em outros ambientes fora da escola e a recusa dos “mestres” em aceitá-la faz com que a crítica comece a desprestigiar-los. Muitas figuras são usadas para retratá-los. Em T9 já não são mais chamados de “mestres” e sim de “velhos”. A oposição que existia até T7 entre “mestres” vs. “novos” se transforma em “velhos” vs. “moços”. Se analisarmos com mais detalhe, percebemos que até T7 também tanto mestres como novos são elogiados, são louvados, claro que os primeiros mais que os segundos. Porém, a partir de T9, os novos são exaltados, como artistas antenados com seu momento artístico, enquanto os “velhos” são desvalorizados e ridicularizados. Isso se verifica através da seleção de figuras para denominar cada um a partir de T9

Mestres	Novos
Velhos (T9)	Moços (T9)
Covardia irritante (T9)	Modernos (T9)
Pessoinhas empafiosas (T9)	Tenentes e tenentas (T10)
generais da velha guarda (T10)	tendências vanguardistas (10)
protecionismo (T11)	Sucesso (T10)
viciozinho de receber prêmios (T11)	assistiram a um espetáculo
coisas tradicionais das velhas exposições da	

Escola de Belas Artes. (T11) medalhas e bombons (T11) bem comportados (T11)	inédito (T11)
---	---------------

O que se verifica, com a análise dos textos do *corpus*, é que há uma constituição temática isotópica da tradição e da modernidade, termos que subsumem a constituição isotópica figurativa da arte acadêmica e da arte moderna. Percebemos nos textos um movimento que começa por euforizar a arte acadêmica e esta avaliação positiva vai se diluindo ao longo dos anos, passando à não-euforia e chegando ao estado disfórico, enquanto o processo inverso, da disforia à euforia, ocorre com a arte moderna.

No "Salão" tudo é velho. É repetição constante dos mestres vestustos de escolas defuntas, de tudo o que acabou e não ressuscitará (T8)

A idéia de festa, de alegria dos primeiros textos do *corpus*, referindo-se à arte acadêmica, vai também se desfazendo juntamente com a disforia que gradativamente se mostra. O Salão que era dinâmico, luminoso, alegre, passa a não mais a despertar o interesse do público e pouco a pouco a arte ali exposta também vai se desgastando e desagradando aos críticos. Entrecruzando-se a esse percurso do desprestígio do academismo, desenvolve-se a valorização da arte moderna:

Há nessa pintura [moderna] uma imaginação ardente, uma vibração de colorido e uma segurança de formas que nos permitem confiar ainda na arte brasileira, apesar do "Salão". (T8)

Apesar do Salão – e fora dele – desenvolve-se a nova arte que a crítica começa a valorizar, antenada com o que se passa lá fora e com os tempos de mudança e de progresso. Não há mais clima para a arte fechada nos Salões, modelada pela Escola, presa aos padrões clássicos. Essa arte acadêmica agoniza, confirmando a decadência dos Salões, o fim da festa.

Curiosamente, esse percurso aparece aqui traçado num conjunto de textos escritos por diferentes autores, alguns de

presença e estilo bem marcantes na cena brasileira. Não ressalta nessa série histórica, entretanto, o estilo individual de um ou outro crítico, mas a história de um evento fundamental para as artes plásticas. Há nesse *corpus* uma narrativa invariante recoberta por invariantes discursivas que inscrevem os textos num ambiente de mudança de valores e de sentidos em migração.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Karla Cristina de. O embate tradição/modernidade na crítica de arte do pré-modernismo. **In:** *Anais do VII Congresso ASSEL-RIO*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

———. Discurso e argumentação na crítica aos salões de arte. Comunicação apresentada no II Congresso Internacional da ABRALIN, UFCE, Fortaleza, 2000.

ARAUJO, Karla Cristina de; SALLY, Daniele S., RODRIGUES, Cristiane Lemos, SILVA, Márcia Cristina da. (orgs.). *O discurso da crítica de arte do pré-modernismo. Corpus – revistas, 1895-1910*. mimeo.

ARAUJO, Karla Cristina de; SALLY, Daniele S. (orgs.). *A construção discursiva do modernismo no Brasil: o caso da crítica de arte. Corpus – jornais (Correio Paulistano e O Estado de São Paulo, 1911-1920)*. mimeo.

———. *A construção discursiva do modernismo no Brasil: o caso da crítica de arte. Corpus – revistas, 1911-1920*. mimeo.

———; SILVA, Márcia Cristina da. A belle époque gonzaguiana. **In:** *Intercâmbio*. Cadernos de Pesquisa do Curso de Pós-Graduação em Letras. UFOP. Mariana, 1997, Vol. 1 (p. 35-39)

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.

———. *As astúcias da enunciação: as projeções de pessoa, tem-*

po e espaço no discurso. São Paulo: Ática, 1996.

KRIEGER, Maria da Graça. Persuasão e discurso em semiótica. *In*:LIMA, Marília dos Santos e GUEDES, Paulo Coimbra. *Estudos d linguagem*. Porto Alegre. Saga, DC Luzzato, 1996.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais de belas artes*-catálogo de artistas e obras 1840-1933, em CD-Rom. ArteData. Publicação Digital Versão 2.0, 2000

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso*: análise do discurso da crítica de arte. Niterói: EdUFF, 1996.

———. A crítica apaixonada de Gonzaga Duque. *In*: *Cadernos de Letras da UFF*, n. 15. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 1º semestre/1997a, p. 47-60.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31*; marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

AS IDÉIAS CINEMATográfICAS NO DISCURSO DE *BURITI*

Maria Luiza de Castro da Silva
(UNIPLI e UNESA)

Este trabalho pretende observar as relações discursivas entre literatura e cinema que se estabelecem quando o literário incorpora técnicas específicas da sintaxe cinematográfica para a composição do texto ficcional.

O eixo sobre o qual gira a argumentação desenvolvida é o conto “Buriti”, do livro *Noites do sertão*, de Guimarães Rosa. Este autor, lançando mão dos princípios de corte e montagem da sintaxe cinematográfica como recursos literários, dota a linguagem de intenso poder de visualização e de plasticidade como se estivesse buscando filmar com palavras.

Guimarães Rosa concede à linguagem a função de evocar plasticamente um fenômeno. A liberdade de experimentar uma pluralidade de recursos expressivos próprios da sintaxe cinematográfica possibilita a construção da realidade ficcional pelo prisma da percepção visual e auditiva.

A passagem abaixo nos permite perceber como, no recorte de um parágrafo, o autor executa um exercício de montagem de imagens semelhante ao da sintaxe cinematográfica.

Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora:

Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. No consolo, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia (ROSA, 1979: 138).

As frases ou recortes de frase são dispostos como equivalentes a planos cinematográficos, montados para compor a “cena” do jantar. Como um roteiro que sugere uma determina-

da montagem, a passagem vai registrando frases sincopadas (em muitas delas, o verbo está elíptico; em outras, aparecem apenas o sujeito e o verbo, sem acessórios) que anunciam as referências espaço-temporais e os gestos de cada personagem que devem compor a “cena”. Primeiro, a panorâmica da sala de jantar na última noite em que Miguel passou no Buriti Bom. Depois, é como se a câmara se deslocasse por toda a sala, apertando o foco de visão. Começa pelo enquadramento em *close* da lamparina sobre a mesa; parte para um segundo plano e a “tomada” é também em *close*: vêem-se o consolo e os grandes lampeões. Daí em diante, a câmara passa a focalizar cinco planos sucessivos que, em *closes* e/ou primeiros planos, mostram os gestos de cada personagem: “O riso de Glória / Iô Liodoro jogava, /com Dona Lalinha / Glória falava / Ele, Miguel, ouvia”. É interessante observar que a pontuação será, no texto, equivalente aos cortes cinematográficos. A vírgula que aparece em “Iô Liodoro jogava, com Lalinha” não só indica a mudança de plano como estabelece entre os dois planos um mecanismo correspondente ao procedimento cinematográfico denominado campo/contracampo. Ismail Xavier assim explica este procedimento: “Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos...” (XAVIER, 1977: 26). A vírgula é o ponto de interceptação que lança o leitor para dentro do espaço do diálogo. Já as vírgulas que destacam o aposto Miguel têm a função de fazer com que a câmera aí permaneça por um tempo maior, enquadrando e dando realce à figura do personagem.

As frases que compõem o texto são fragmentos justapostos que passam para o leitor a idéia de simultaneidade. A sala de jantar, o que ocorre nela e o tempo em que tudo acontece são vistos num todo a partir da conjugação das partes.

A montagem, no trecho, também promove a justaposição de som e imagem. Observe-se o campo semântico de so-

noridade que estabelecem os termos “riso”, “falava” em contraste com “jogava”, “ouvia”. Estes termos estão em relação direta com as imagens de cada personagem.

O agenciamento de esquemas textuais com a finalidade de transformar a escrita em um expediente ótico pode ser exemplificado em um outro trecho (selecionado entre tantos, com características semelhantes): “O mato – vizinha mansa – aeiouava” (ROSA, 1979:134).

O leitor, diante da frase, é induzido a extrapolar o simples ato de leitura. Ele lê, ouve, vê. Seus regimes perceptivos são estimulados pela visão fílmica que subjaz à sintaxe lógico-discursiva. O encadeamento fônico-semântico resulta na produção de imagens acústicas de expressivo efeito poético. É a palavra inaugurando a imagem – processo paradoxalmente inverso e equivalente ao da gramática fílmica, onde a imagem inaugura a palavra.

O processo narrativo, como força dominante, apresenta uma supervalorização de seu nível significante (como forma não preenchida, aberta a possibilidades de significação) em detrimento do nível significado (o conceito referente, cujo valor é dado pelo senso comum).

– “Duro, duro ...”Fazia um gesto de sacudir a mão, de sova bem dada, e ele mesmo dizia e se respondia: – “**Duro, duro? – Dém-dém!**” O que podia não ter significação. Mas o Chefe admirava iô Liodoro (ROSA, 1979: 130).

Equivalente à gramática da narração fílmica (em que a imagem que desliza pela tela é uma contrafação de códigos heterogêneos e o seu sentido só pode ser apreendido como efeito do constrangimento da pluralidade de códigos), o discurso roseano confere à palavra intensidades instantâneas e provisórias que vão configurar o sentido como um efeito de superfície. Este efeito de superfície é comparável à imagem criada no texto para se referir ao ar da manhã, em que as vacas limpam o focinho “qual numa toalha sem cor, sem risca, dobrável sem uma

doobra” (*Ib.*, p. 97).

A palavra é um acontecimento que desliza pela superfície textual, a estabelecer fricções com campos diversos, como o visual e o sonoro. Destas relações constritivas é que surge o efeito: o sentido já não é um dado apenas conceitual, é também plástico e sonoro.

Tais mecanismos de produção do sentido levam a perceber que o texto roseano conduz o leitor a investigar as estratégias de montagem e desmontagem que compõem seu jogo ficcional. Este não se fecha nunca: é sempre um vir-a-ser, nas infinitas possibilidades de revitalização despertada pelo ato de leitura. Observemos a passagem: “Mil, uma coisa, movida, diversa” (*ib.*, p.97), ou ainda: “A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina (*ib.*, p.251).

É, portanto, um texto em movimento permanente. Uma espécie de perturbação percorre as linhas textuais, num processo de quebra de rigidez. Não há lugares fixos. “Dúvidoduidável. A vida remexe muito. A felicidade mesma está remudando de eito, e a gente não sabe, cuida que é a infelicidade que chegou” (ROSA, 1979, 94).

O sertão, na perspectiva roseana, é tempo e espaços moventes, mas de uma movência silenciosa, quase imperceptível, de flexão / reflexão lentas entre sujeito e mundo:

Somente assim podia enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo. Como se estivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir, e que ele carecia de não saber qual iria ser (ROSA, 1979: 99).

Tanto quanto no cinema, o movimento é a mola propulsora que faz com que a realidade ficcional não seja tratada como uma categoria fechada, mas como fruto de um jogo de linguagem que busca reorganizar o real pela transmutação em imagens que fluem.

É preciso ter em mente, entretanto, que qualquer apro-

ximação da linguagem roseana com a linguagem fílmica só pode ser observada por tangenciamento. Guimarães, mesmo incorporando técnicas de outras linguagens, está diretamente voltado para a linguagem verbal, na perspectiva do discurso como produção. Seu campo de atuação concentra-se na complexidade do jogo linguageiro, nas metamorfoses a que se submete, nos seus mecanismos de disfarce, nas possibilidades de sentido que instaura.

O modo de representação da realidade, em “Buriti”, revela o procedimento de desnaturar a realidade empírica e recuperar, pela poesia, o que, na natureza, passava despercebido, indiferente.

Como Miguel e nhô Gualberto Gaspar ficavam a ver, quando passava um picapau-da-cabeça-vermelha, em seu vôo de arranco: que tatala, dando impulso ao corpo, com abas asas, ganha velocidade e altura, e plana, e perde-as, de novo, e se dá novo ímpeto, se recobra, bate e solta, bate e solta, parece uma diástole e uma sístole – um coração na mão – ; já atravessou o mundo (ROSA, 1979: 101).

Pela passagem acima, verifica-se que o prosaico, em Rosa, se estrutura pelo processo de valorização da linguagem nominal. Ao pôr em destaque nomes de coisas, a linguagem roseana realiza a tentativa de trazer “à flor da pele” os sentidos latentes nas palavras. Restabelecendo o circuito entre palavras e coisas, o prosaico se propõe à captura do poético, através da instauração de uma linguagem impregnada de imagens, que vai instituir a realidade ficcional como realidade estética. É uma realidade capaz de abrir brechas para que o sonho, a magia, o fantástico e a poesia invadam a superfície textual. Estes elementos, agenciados pela lógica discursiva, são fontes de um novo e disperso saber, não contemplado pelo discurso racional.

Quando o Chefe Zequiél responde a Miguel por vocábulos como: “Nhônão... / Nhôssim”, observe-se que estes vocábulos não só sintetizam neles, a exemplo de um ideograma, o conjunto de idéias que formam a mensagem como ampliam o

campo semântico deste conjunto e passam a expressar imagens que tanto dizem respeito ao modo simples e respeitoso do sertanejo quanto à intensidade sonora e plástica da oralidade.

Estas construções aparecem, no texto, com uma finalidade equivalente à da linguagem cinematográfica: elas são construídas para evocarem imagens, sejam estas acústicas ou plásticas. É assim que se percebe a presença de vocábulos onomatopaicos a sugerirem, não só pelos sons como pelas formas significantes inusitadas, imagens que vão auxiliar na composição de paisagens ou de personagens: “Entrementes ocorria também o vozejo crocaz do socó: – **Cró, cró, cro** – membranoso.” (ROSA, 1979: 83)

A onomatopéia é o estímulo visual da imagem conceitual apresentada: esta sofre uma espécie de desdobramento que lhe assegura, através do reforço auditivo, sua força plástica: “Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá: o **quáah! quáah!**, como risada lonjã, tinha de ser de um socó, outrossim, que ia voar do posto. (ROSA, 1979, 84).

Existem outros tantos recursos utilizados com a mesma finalidade:

1) o alongamento silábico proveniente da reduplicação de consoantes: “ – Ué, mas isso não é nas Pindas **nãossenhor**”

2) acréscimo de afixos: “ – O senhor demore um dia, **diazinhos**, lá em casa”.

“(…) Ao miúdo, nhô Gualberto **desescondia** um modo sincero de desconfiar”.

3) desvocalização: “**Olh**’: é e não é – quero dizer”.

4) diminutivos: “É um Zequiel, **Zequielzim**, o Chefe”.

5) abreviações: “**nhô Gual**”, “**iô Liodoro**”.

6) repetições: “**Dona-Dona**”.

O processo escritural roseano explora as potencialidades sonoras das palavras que se combinam. As imagens sonoras, espalhadas ao longo do texto, reforçam o enredo e ampliam o horizonte de possibilidades significativas. A dinâmica de suspensão e retorno na cadeia verbal de tais imagens sugere a predominância de uma sintaxe sonora que, marcando a cadência textual, empresta ao texto uma dicção oral.

As palavras-valise são verdadeiras montagens lexicais, com alto poder de síntese imagética, que sugerem o método ideográfico utilizado pelos poetas concretos. Obtidas pela justaposição de palavras, elas operam uma espécie de síntese disjuntiva. A palavra-valise *Gulaberto* é um exemplo de síntese dos traços psicológicos de Nhô Gualberto. O leitor é levado, a partir da imagem sonora, a construir, simultaneamente, a imagem plástica do personagem.

É possível observar, em microestruturas textuais, não só variados jogos de montagem como a aproximação do resultado dos mesmos com os efeitos de significação alcançados pela montagem cinematográfica. Tais processos são também pertinentes às macroestruturas, visto que elas, da mesma maneira, se estabelecem como produtos de jogos de montagem. É assim que a importância dos jogos de montagem ganha relevo e, para realizá-los, recorre a estratégias verbais que resultam em efeitos equivalentes aos da linguagem cinematográfica.

Uma dessas estratégias é o recurso ao corte para a montagem da estrutura do conto em três grandes blocos: o primeiro que se ocupa em erigir o romance de Miguel; o segundo referente à estória de Lalinha; o terceiro que conduz o leitor ao fecho da narrativa. Estes três blocos, separados por espaçamento e sinais gráficos (asteriscos), escapolem à sistematização em capítulos e se apresentam como três grandes seqüências. Fica evidente que a função do corte é não só permitir a manobra de desvio do foco de atenção de uma para outra estória. Como elemento de transição, possibilita um desperdício menor do ní-

vel de tensão mantido pelo andamento dramático da narrativa. Se esses blocos fossem configurados em capítulos, o leitor teria que se defrontar com a mudança de página, com o título do capítulo e, talvez, com o parágrafo introdutório, o que aumentaria a possibilidade de dispersão do leitor.

Os três blocos, formados pelo encaixe de outros tantos blocos, são encadeados, muitas das vezes, pelo corte que se processa pelo espaçamento na folha de papel como pelo jogo de construções sintáticas. Estas, denunciando a ruptura, realizam a conexão entre os mesmos.

Além do uso do corte ficar evidente na estrutura do conto em blocos/ seqüências, ele também será instrumento recorrente para o autor lidar com as categorias de espaço e de tempo. Estas são manuseadas de forma a colaborarem com o método de composição que prevê a condução polifônica do enredo, onde a multiplicidade de linhas temáticas serão montadas com base em uma cronologia revolta e na variabilidade da noção espacial. A categoria tempo, por exemplo, é trabalhada na perspectiva da desarticulação cronológica e na conseqüente combinação de tempos diversos, com vistas à relevância do lado significativo. Como no cinema, tudo acontece no presente. Na nossa tela mental, imagens de fatos passados desfilam como se estivessem acontecendo no momento em que são trazidos. Sem índices de demarcação prévia, a passagem de um tempo passado para um presente, ou vice-versa, é marcada pela fluidez. O deslizar de um tempo para outro instaura relações de interação, de justaposição ou de confronto entre as imagens geradas. Estas relações, sempre móveis, vão processar o sentido como um efeito. Em “Buriti”, o tempo é um fluxo incessante e sinuoso como as águas que movem o monjolo. O movimento compassado do monjolo é sempre o mesmo e, no entanto, a cada momento em que é apreendido, já é outro.

Guimarães Rosa, considerando o que escreve como “aventuras que não têm tempo, não têm princípio nem fim”

(COUTINHO, 1991: 72), assume a liberdade de compor uma narração cujas “aventuras” não sejam aprisionadas pela linha de um tempo seqüencial. Elas são acontecimentos que a linguagem inscreve como relatos de alguém movido pelo olho da memória. Seguem, portanto, a linha descontínua, fragmentária e provisória que o tempo da memória impõe. E, por isso, a duração dos mesmos transgride ao limite da linearidade. Mesmo porque, no texto roseano, a novidade reside não na estória e sim em como esta estória é contada. A grande aventura é a da linguagem se fazendo em cada acontecimento.

A exemplo do cinema, a linguagem roseana tem em vista a instauração do imediatismo dramático e a manutenção do nível de tensão da narrativa. Por isso mesmo, vai montar, artificialmente, os acontecimentos que retornam do passado como se estivessem ocorrendo no presente. E é através de montagens que a linguagem, desconstruindo o caráter irreversível do tempo, assegura a capacidade de o mesmo ser trabalhado pela sua reversibilidade. Os manejos textuais (usados pela escritura roseana para a elaboração da categoria tempo como peça do grande jogo de linguagem) evidenciam mecanismos semelhantes aos usados pela sintaxe fílmica.

No início do conto, após a localização de Miguel no espaço (a estrada que leva à fazenda do Buriti Bom) e no tempo (o da volta de Miguel), aparece o primeiro corte: “Tudo como da primeira vez”. Com este recorte de frase, o tempo da memória que se prenunciava, indefinido, anteriormente, instala no presente da superfície textual, a passagem que não só introduz nhô Gualberto Gaspar (a partir da conversa mantida entre ele, Miguel e os caçadores) como leva ao reconhecimento da vida bulhenta da noite do sertão.

A seguir, um outro corte e uma outra guinada de direção acontecem e novo bloco é introduzido com o parágrafo: “Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora” – já o leitor se encontra

na fazenda do Buriti, na sala de jantar.

“Assim o que fora. Aquele serão de despedida, no Buriti Bom”. Este parágrafo indicia o fim do bloco que tratou do serão de despedida, o corte ocorrido e, conseqüentemente, uma outra manobra. O torneado cronológico, trazendo de volta o encontro de Miguel, os caçadores e nhô Gualberto Gaspar, leva o leitor a acompanhar Miguel em sua estada na fazenda da Grumixã.

No segundo bloco, o recurso ao corte para a apresentação de uma outra seqüência se faz de modo mais evidente: um pequeno espaçamento aparece para reforçar a idéia do corte. Observe-se que, logo após à conversa mantida entre Maria da Glória e Lalinha, há a ocorrência de um espaço em branco antes do início do próximo bloco que começa em “Chegara em setembro”. Aparece o uso do mesmo processo antes dos blocos seguintes que se iniciam, sucessivamente, por: “Já tarde, os cabelos já soltos para ir dormir, ” / “Entendia-os, pensava.” / “ – Glória, Glorinha: você suspirou de noite?” / “Tão o tempo, no vagar, o Buriti Bom se tornava um repouso comum, feito pão e copo d’água.” / “E o mais – que foram esses dias curtos, que se seguiram; iam-se”

O recurso a esse tipo de corte não implica, entretanto, o abandono à estratégia utilizada para marcar o corte, no primeiro grande bloco. O que ocorre é o somatório de um e outro usos, aliados a mais outros que ocorrem dentro de estruturas menores:

No trecho abaixo, nota-se que o corte e o desvio se processam de forma muito interessante:

(...) Evita conversar, está certo, na situação dela. Tem de ser mais honesta do que todas. Todo mundo tem de afirmar que ela é honesta, direita. Sempre uma mulher casada. Mulher de iô Irvino, cunhada de Glória, de Maria Behu. O ranger do monjolo é como o de uma rede. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele vai socando. E o outro gemer? – “Esse outro, é de

bicho do brejo...” – Glorinha disse. Decidida. Glorinha é loura – ou, ou, alourada (ROSA, 1979: 85).

De início, o que se vê é o que Miguel está a pensar sobre Lalinha. Inusitadamente, sua atenção se volta para o ranger do monjolo. Há o corte. O pensamento de Miguel se desvia para o que provoca o lento movimento do monjolo. Outro corte, outro desvio: um ruído diferente atrai sua atenção. E já, de imediato, percebe-se a mudança de foco: agora, a incidência da atenção reside em Glória.

Ainda, neste trecho, com a imagem do ranger do monjolo, é criado um artifício textual equivalente ao processo de filmagem conhecido como fusão. Esse recurso aparece em outras passagens:

Pudesse sonhar com Maria da Glória, sonsa, risonha, sob o Buriti grande, encostada no Buriti grande. O monjolo trabalha a noite inteira...

Assim o que fora. Aquele serão de despedida, no Buriti Bom.

Tinha vindo ali quase por acaso. E, chegando, primeiro o lugar se parecia com todos (ROSA, 1979: 91).

O texto roseano vai, assim, se estruturando pela turbulência de processos de encaixes e alternâncias de planos, pela visibilidade de lacunas, pela evidência de rupturas, pelo ziguezague temporal.

Além do recurso a manejos textuais equivalentes ao uso cinematográfico do corte e de fusões, outras estratégias utilizadas por Guimarães Rosa para estruturar dimensões e orientações temporais variáveis, avizinham-se das que são próprias do processo de filmagem. Uma delas é a que se refere à manutenção do ritmo da narrativa. Este é marcado pela assimetria de uma narrativa que avança num grau maior ou menor de velocidade, de acordo com as perspectivas a serem colocadas em evidência pelo olho do narrador que, no momento, conduz o discurso. Esta variação de andamento permite ao leitor perceber procedimentos semelhantes ao cinema, no que se refere ao

uso de câmera lenta ou de câmera rápida.

Os saltos e as concentrações temporais também fazem parte do universo textual de “Buriti”. Manobras textuais que atingem efeitos semelhantes aos alcançados pelo uso da câmera rápida, em linguagem fílmica, são principalmente evidentes a partir da segunda metade do conto. Os onze meses, por exemplo, que se seguem à festa de São João até a volta de Miguel, passam com uma velocidade bem maior do que a que, até aquele momento, a narrativa vinha desenvolvendo.

“Em fevereiro, o tempo limpou”. Uma única frase adquire a magia do vôo, pois no parágrafo anterior, era noite de Natal e o leitor terminou este parágrafo embarcando nos doces sonhos natalinos de Lalinha e Maria da Glória (“Um sonho era o espírito, o desenho de uma coisa possível, querendo vir a ser de verdade”). Adormeceu com elas e despertou um mês depois, na mesma varanda que, no entanto, já era outra devido ao novo tempo, às novas circunstâncias. Então, “o tempo limpou” e as nuvens de sonho se dissiparam.

A aceleração do tempo da narrativa se faz notar não só por indicativos precisos quanto à passagem do tempo – “Chegara em setembro” / “No mês do Natal” / “Em fevereiro” / “No São-João fizeram uma espampã fogueira” – como pela introdução inusitada de frases (onde há a indefinição temporal) que conseguem subitamente interromper o curso da narrativa e desviar seu rumo: “Fora num domingo, pela tarde. / Em certos dias, surgia na varanda uma mansa gente – os pobres do mato. / E num dia assim tinha aparecido o nhô Gualberto, / E o mais – que foram esses dias curtos, que se seguiram, iam-se. / Daí, os dias”.

A narrativa, apesar dos acelerados avanços no tempo, ainda assim se marca pela lentidão e pela monotonia que rege aquele recorte de mundo do sertão. O tempo passa veloz, mas as coisas parecem continuar acontecer num mesmo ritmo:

“Tão o tempo, no vagar, o Buriti Bom se tornava um repouso comum, feito pão e copo d’água. Aquele passar-se” (ROSA, 1979: 192).

Isto porque o Buriti é um espaço remoto que parece estar à margem da ação veloz do tempo.

No monótono, nessas águas, a gente enclausurada em casa tinha tempo para muitas divagações. (ROSA, 1979: 176)

Tudo ali podia repetir-se, mais ralo, mais lento, milhões de vezes, a gente sufocava por horizonte físico (ROSA, 1979: 164).

Na realidade, o que se vê é mais uma das estratégias de Guimarães: o jogo de contradições fundado na montagem de séries descontínuas, cujo objetivo é pôr em circulação tudo o que parecia imóvel, recalcado ou esquecido pelo sistema estabelecido. Apesar das “sábias lentidões” o Buriti não está isento à passagem implacável do tempo, pois “A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina”.

Há momentos em que os acontecimentos são distendidos e a narrativa os percorre até a exaustão das suas ações. É como se o tempo estivesse em suspenso. Um destes momentos é o que apresenta a conversa entre nhô Gualberto e Miguel, na fazenda do Grumixã, durante o café. A conversa se estende por páginas A exemplo do plano-sequência, este momento narrativo parece respeitar a duração real do acontecimento. Outros seriam os encontros noturnos entre Lalinha e Iô Liodoro e as longas conversas mantidas entre os dois.

Quando o texto roseano se empenha em construir cenários com palavras, onde a intenção é dirigir a atenção do leitor para os detalhes, o processo de composição se torna equivalente ao processo de filmagem em câmera lenta. A riqueza da linguagem dos gestos, a pluralidade de significações contidas em movimentos da natureza, o desvelamento das intimidades das coisas podem ser expressos por estratégias semelhantes ao recurso fílmico denominado de *close-up*.

Pudovkin, teórico do cinema, diz que o “*close-up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação”. Segundo, ainda, este mesmo teórico, o *close-up* pode representar “uma forma própria de construção” (PUDOVKIN, 1983: 58).

Para Béla Balázs, através do *close-up*, “tocamos a complexa e variada substância da vida”:

(...) um bom filme, com seus *close-ups*, revela as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida, da mesma forma que uma pessoa lê uma partitura musical.

Close-ups geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências (BALÁZS, 1983: 90/91).

O jogo da sedução e da coqueteria se monta, na passagem que mostra os encontros noturnos de Lalinha e Iô Liodoro, a partir de estratégias de linguagem que se aproximam do uso de *close-ups*, em linguagem cinematográfica. O leitor tanto quanto Iô Liodoro tornam-se privilegiados *voyeurs*, atentos aos detalhes do corpo de Lalinha que ela mesma põe em exibição em partes, sugerindo a apreciação e o avançar no jogo:

– “O senhor acha? __ Gosta?” – sorriu queria ser flor, toda coqueteria sinuasse em sua voz: – “De cara?... Ou de corpo?...” – completou; sorria meiga.

– “Tudo!” E com a própria ênfase ele se dera coragem. Mas ela, sábia, alongava a meada:

– “A boca...?” – perguntou.

– A boca... Todos os dentes bons, tão brancos, tão brilhando...

Sua admiração se dizia como a de uma criança. Lalinha descerrara o sorriso, exibia aqueles dentes, a pontinha da língua.

Riram juntos. E ele mesmo acrescentou:

– Os olhos...

– “E o corpo, o senhor gosta? A cintura? – ela requestou.

Sim, a cintura, o busto, os seios, as mãos, os pés... Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos e as palavras quentemente a percorriam (ROSA, 1979: 216).

Os dois elementos sobre os quais incide a força dramática do momento narrativo são o olhar e a palavra. O jogo linguageiro conduz os movimentos do olhar, instalando-o na palavra que, na função de fragmento capaz de conter instantâneos de intensidades eróticas, coloca em foco partes de um corpo que se expõe. A linguagem, na ânsia de conter a energia erótica do momento, torna-se ela mesma um objeto do desejo: sujeito sob a sujeição de Eros.

A visão microscópica que o olho-condutor do discurso assume leva o leitor a perceber a atitude estética de Guimarães que busca fazer da linguagem um acontecimento onde cada momento particular possa conter o mistério geral, onde o sentido se dá por um triz, no instante de colisão entre o senso e o não-senso – um efeito, um supra-senso, um paradoxo:

Os detalhes (ou os *close-ups*), trabalhados como contrapontos do processo de narração, serão elementos reforçadores do nível de tensão pretendido pelo autor:

E Lalinha se tomou de ligeira gratidão, pelo que ele cuidava do seu bem-estar. Mas, seguindo-lhe os olhos, deu com o grande retrato de Irvino, colocado na mesa. “Que farei com ele?” – ela pensou, era notável a rapidez com que pensava; e aquele era um pequeno problema: levasse-o, e aquilo podia dizer-se humilhante e ingênuo; não levasse, e já agora iô Liodoro haveria de reprovar a omissão... (ROSA, 1979: 151).

A mudança de foco e o *close-up* para o retrato de Irvino sobre a mesa provocam, na narrativa, o desvio necessário para recarregar dramaticamente a passagem.

Conduzir o olhar; obrigá-lo a interromper o *continuum* do tempo para se deter no minuto denso que carrega o infinito; afirmar a fruição da palavra como fragmento mágico capaz de conjugar a eternidade – estas são estratégias a que recorre o

autor quando se preocupa em registrar numerosos detalhes do cotidiano. É neste momento que seu texto exercita a poeticidade:

(...) todos devessem parar, e fazer finca-pé no instante, no minuto. A qualquer hora, não se respirava a ânsia de quem um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível de uma verdade? (ROSA, 1979: 187).

E o poético é, para Guimarães, uma teoria do conhecimento capaz de livrar a linguagem de um sistema verbal pré-constituído.

Fundamentada num jogo de linguagem cuja ótica é transcender a realidade empírica para alcançar múltiplas e diversas dimensões significativas, a narrativa de “Buriti” engendra uma sintaxe textual ancorada em montagens de sistemas imagéticos que permitem perceber a confluência da mesma com dispositivos da linguagem fílmica.

REFERÊNCIAS

BALÁZS, Bela. A face das coisas. Trad.: João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

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

ROSA, J. Guimarães. *Noites do sertão*. 6ªed. Rio de Janeiro: José Olympio: 1979.

PUDOVKIN, V. Método de tratamento do material. Trad.: João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do*

cinema. Rio de Janeiro: Graal: 1991.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

**CISMAS:
ALGUMAS CANÇÕES E O TEATRO DO MUNDO**

Iran N. Pitthan (UNIPLI e UCAM)

Há pessoas que, ao ouvirem determinada música, elege-na como “a sua canção” e fica evidente que, em instantes de sentimento exacerbado, alegria, dor, paixão, *hybris*, condicionaram determinada melodia ou letra a uma situação singular. Algumas canções “acontecem” quando determinados sentidos estão aflorados.

A música pode nos trazer a calma, mas também pode mexer em fios dotados de outras sensações. São sentimentos quase sempre bem escondidos, guardados deliberadamente pelo medo de ousar, que o novo é sempre assustador, ou pela preguiça de encarar o audacioso movimento da vida. E, se assim acontece, perdemos nosso sossego.

Quando tais sensibilidades são expostas, nossos olhos e ouvidos ficam ainda muito mais ponderados, atentos ao que se faz real, e é aí que algumas vezes temos a oportunidade de expurgar o impulso restritivo de nos negar aos fatos. De qualquer maneira, se nos lançamos ao abismo do novo ou se nos negamos a enfrentar esse mergulho, ficamos sempre irrequietos diante das evidências.

Não digo que haja “a canção”, digo que há “canções”. Muitas povoam nosso imaginário, enraizadas em nossa memória servem como bálsamo e luxuoso auxílio para reflexões. Isso não se dá somente durante as pulsações de felicidade, mas também em questões adversas, pois ajudam a traduzir dores sempre escondidas, que não conseguimos externar com naturalidade. É cultural a consciência de que o forte não deve chorar, nem perder o controle, nem reclamar dos dissabores.

Além dos momentos em que o silêncio é a grande linguagem e apenas o que cabe, vetando qualquer possibilidade do som, é inegável a necessidade de sonoplastia na vida, para endurecer ou para comover, e confesso ser quase incontrollável fazer certas conexões, às vezes ilegítimas, entre momentos e canções. Algumas funcionam como música-tema e permitem manter vivos, na memória, certos derrames de sentimentalismo, uns bem românticos e folhetinescos, outros com teor libertário, alguns ainda que tomam um declive depressivo, além das tantas e ousadas encenações que o homem se permite em nome dos mais variados interesses.

A IRREAL ORDEM DAS COISAS

Um olhar direto, sem subterfúgios, ao atual sistema social nos permite perceber as tintas vivas com que se compõe esse grande picadeiro, como a ordem natural das coisas se desfaz e como as bases das relações perdem a validade.

O mundo é um grande curral, onde as forças físicas, intelectuais e espirituais travam um embate quase sempre prejudicial e subtrativo. O indivíduo, jogado nesse processo da sobrevivência diante da lei do mais forte, não tem parâmetros que diferencie o certo do errado e como um fantoche é varrido por um grande pincel, manipulado por um destino cruel que não lhe é permitido mudar. Nem às necessidades primárias, lamentavelmente, há digna satisfação.

Nosso cotidiano é uma pintura que oferece uma visão escarnekedora da humanidade e nos remete ao pintor belga James Ensor, o principal precursor do expressionismo e do surrealismo, que em uma de suas obras de maior destaque, a *Entrada de Cristo em Bruxelas*, de 1888, substituiu os rostos por máscaras de carnaval. E é também, o cotidiano, um picadeiro de constantes surpresas, onde os títeres se debatem.

Essa conjunção entre verdade e desvio determina um

forte caráter de grotesco, manifestação de grave crise vital, imposta por poucos numa cadeia descendente, em que o mais humilde ganha o papel mais dramático e a cor mais ridícula.

Deixamos de ser Homem para sermos uma representação em um mundo de máscaras e aparências. Demonstramos comportamento hipócrita e nos transformamos em patéticos e caricatos atores, o homem macaqueando o próprio homem, lembrando a ansiedade e os limites de espaço e tempo, como na metamorfose proposta por Kafka ou nos rinocerontes apresentados por Ionesco.

Ironicamente, *Caetano Veloso canta que* “alguma coisa está fora da ordem, da nova ordem mundial”³. Quando a informação se faz em tempo real, apresentando espetacularmente as tristezas por satélites e cabos de fibra ótica e, diversamente, as soluções ainda são encaminhadas em carroças puxadas por bois, podemos afirmar que tudo é caótico e que, grotescamente curraleiros, vivemos uma ordem apenas aparente na busca de satisfação de desejos urgentes.

O DESAFIO DE SUPERAR A TEMERIDADE AO NOVO

A vida exige decisões. Viver é um exercício cruel de refazimento, um constante processo de transformação de tudo, sempre pontuado pelo medo do fracasso. Gianfrancesco Guarnieri, em *O Botequim*, espetáculo teatral escrito em 1973, mostra, de forma tensa, a angústia humana diante “daquilo que ronda”. Para a peça, escreveu uma letra, musicada por Toquinho, chamada *Canção do Medo*⁴, na qual traduz a grande agonia do homem diante do seu exercício mais simples, o viver:

(...) Medo, tenho medo, muito medo / quando vem a vida e obri-

³ Fora da ordem, de Caetano Veloso, LP: *Circuladô*, 1991.

⁴ De Toquinho e Guarnieri. Gravada por Marlene, LP: *Te pego pela palavra*, 1974.

ga a gente a se decidir

Medo, tenho medo, muito medo / de enfrentar a sorte e a má sorte
eu tenho medo de sentir (...)

Viver é tensão. A peça de Guarnieri é atenção ao desconhecido, ao iminente: um assassino. E o futuro, vida ou morte. Também é tensão e atenção diante do que se conhece ou daquilo que se supõe, o que na repetição pode se fazer surpreendente: uma tempestade, uma partida, uma chegada. O cobrir, o descobrir, o redescobrir.

O homem trilhou os caminhos mais diversos para alcançar o conhecimento que o liberta e o aprisiona. O conhecimento determina uma mudança no comportamento humano e se faz como um jorro de luz, o instante da fecundação. Conhecimento e sensibilidade são representados por Minerva, a protetora dos sábios/sabedores e dos artistas/descobridores. Na mitologia, a deusa tem dupla função: iluminar e fecundar. A posse do saber gerou a consciência que gerou a angústia, como num moto-contínuo, e a eterna insegurança ao entender que o *saber* é um sem-fim, rio infinito passando e se modificando, sempre trazendo o novo. Quanto mais se sabe mais se quer saber e a consciência torna-se cada vez mais aguda, depurando os fios nervosos das sensibilidades.

O medo é o mote para todas as grandes audácias e todas as realizações. Cada tomada de posição, cada porta aberta, cada grande grito, tudo é motivado pelo medo. Qualquer ato de extremada bravura não é nada mais do que uma reação a algum tipo de ansiedade. Não só o portador de fobias, aquele que se esconde, o que nega, é conhecedor desse comportamento irracional que o leva a ter uma aversão irreprimível. A coragem, a intrepidez, a ousadia, que levou muitos indivíduos ao pódio, aos títulos, ao reconhecimento como herói, sempre precisou de uma pulsação, um movimento, algo desconfortante que fatalmente está fundamentado em uma pequena, ou mesmo grande, inquietação.

Lidar com a própria vida, com o cotidiano, requer razão e emoção equilibradas, é luta constante entre a coragem e a falta dela, aplicadas à capacidade de realizar.

Aí, eu fecho os olhos / Tranco a porta / Calo a boca pra me guardar.

(...) Aí, eu fecho os olhos / Tranco o riso / Calo a boca pra prosseguir.

O grandioso drama de cada um pode parecer ridículo para o outro, mas apenas quem experimenta sabe o peso da tomada de uma decisão e a dificuldade de um passo a ser dado. O ato-não e o ato-sim, negação ou consumação, fuga ou asunção determinam comportamentos. E o que há mais para se temer?

SERÁ O HOMEM UM OBJETO MANIPULÁVEL?

Quando um indivíduo é acometido por um desejo, e se se permite usufruir as energias que advêm daí, a seguir encontra dois caminhos distintos: pode enrijecer-se, ser racional, senhor de suas sensibilidades, com total e aparente domínio de si, negando-se a comunhão, ou pode permitir-se os desvios da paixão.

A segunda hipótese apresenta duas outras possibilidades: ou compactuar com o objeto eleito – imagem, cheiro, fantasia, dois corpos formando um Todo; ou tentar as rédeas da posse em galope solitário nos caminhos de um prazer, ainda mais desviante, que exige um reflexo narcísico. Essa imagem, o eu-outro, tende a transmutar-se em realidade.

Então, apoderando-se do outro para assegurar-se do alcance do gozo, estabelece-se um perigoso jogo que permeia as fronteiras esfíngicas do prazer e da dor, bem e mal ditos. Jean-François Lyotard aboliu toda realidade que não fosse fluxo do desejo, “ça jouit partout”, tudo goza, goza-se por toda parte.

Em *Um copo de cólera*, novela de Raduan Nassar, um verdadeiro tratado sobre a incomunicabilidade entre um chacareiro de meia idade e uma jornalista jovem e liberada, percebe-se claramente a luta entre lei e desejo, autoridade e liberdade, ordem e dissolução, numa violação clara dos padrões conservadores. Nas relações de amor, o ódio tempera as emoções e cada um dos protagonistas assume a posição necessária para que a brincadeira se estabeleça. Cada um é, alternadamente, o instrumento e/ou o depósito do prazer de ambos, com permissão mútua, enquanto jogo aceito.

O indivíduo da narrativa de Nassar luta com sua antagonista porque, de alguma forma, ela é quem lhe acende os desejos diferentes e o transforma num desses outros homens – o eleito. Ela aguça suas taras e desperta surpreendentes devires. Num momento, ele é o animal, o macho que se insinua e baila devidamente (des)adereçado, expondo o seu fora coberto e prometendo o seu dentro nu, jogo paradoxal, audacioso exercício de poder. Cede um pouco e depois cobra todos os juro na subjugação do outro, intelectual e sexualmente. Transforma-se no iniciador da mulher no prazer erótico. O canalha a-flora e estrebucha, é o mais torpe e sórdido, é conduzido e conduz sua vítima por caminhos novos, pratica atividades clandestinas em busca de todos os prazeres e não tem dúvidas quanto à exposição das contradições do caráter.

O amor veste-se de bem e de mal e mostra a face através desse personagem e da sua necessidade de poder. Cada estímulo determina reação específica. Está, também, no movimento dos olhos, do corpo, no físico, no movimento dos quadris, na bofetada, no despir-se, no expor-se e no negar-se. Ele é o pilantra, o fascista, o monstro, o brocha, o próprio ator em carne viva – em absoluta solidão, sem platéia, sem palco, sem luzes – o culpado e o inocente, o devasso e o puro, o desatino e a sensatez, a chaga e a cataplasma, o cancro e a cicatriz, o câncer do corpo e a cura da alma. Todos os personagens, todos os

tipos possíveis e imagináveis, todas as composições, terminando com o menino carente que finge que dorme, aquele enorme feto.

Após o derrame da cólera e, logo depois da saída da mulher, até o momento de calma e de sua decisão pelo retorno ao local de embate, em total desassossego, quase podemos ouvir sua voz, remoendo a raiva, a cantar o cruel blues dos Garfunkel ⁵:

Estrebucha, baby, me dá prazer te ver assim
Estrebucha, baby, eu já te dei demais de mim
(...)
Estrebucha, baby, por tudo que você desfez
Estrebucha, baby, eu sei de toda a insensatez...

A tese de Bertold Brecht é que o homem é um objeto manipulável, transformável, que se pode montar e desmontar. Virar do avesso. O ambiente e as circunstâncias é que implicam o movimento do indivíduo, suas intenções, e que o fazem se modificar por inteiro, da limpidez à maldição. E após transmutação, o enfrentamento do agora: o agora é o novo, um eu desnudo.

PRECONCEITOS E JUSTIÇA FALHA

Enquanto os homens exercem seus podres poderes
Índios e padres e bichas, negros e mulheres, e adolescentes
Fazem o carnaval.
Queria querer cantar afinado com eles
Silenciar em respeito ao seu transe, num êxtase
Ser indecente, mas tudo é muito mau.⁶

A história da humanidade é permeada por violações aos direitos humanos e atrocidades. Tudo em nome de valores so-

⁵ De Jean e Paulo Garfunkel, gravada por Zizi Possi, LP, *Estrebucha, baby*, 1989.

⁶ Podres poderes, de Caetano Veloso, LP: *Velô*, 1984.

cioculturais, religiosos e pessoais. O homem, em nome de poderes nada são, ousa toda sorte de desmandos. E, quanto mais poderoso, mais só, monologando encantado e compondo vaidosamente um semblante que o deixe capaz de enfrentar o público.

Sempre houve governantes convencionando diferenças que implicariam diretamente no grau de intensidade do seu poder. Esses representantes sempre acharam conveniente estabelecer a distinção entre classes, hierarquizando os ditos civilizados e subordinando os supostamente bárbaros. Tal comportamento evidencia a laceração do sagrado princípio da igualdade, desconhecendo quaisquer valores culturais.

A equidade – disposição de reconhecer o direito de cada um, sentimento de justiça, puro, inerente, avesso a critérios de julgamento ou tratamento rigoroso e estritamente legal – deve ser reconhecida como um dos pilares de sustentação dos direitos humanos. A rejeição desses valores abre brechas para que se enraízem o racismo, a homofobia, a xenofobia, as diferenças religiosas, o sexismo e tantos outros disfarces do preconceito. A negação do outro, a preconização das diferenças, culminam em morte e destruição em todo o mundo.

Essas diferenças, experiências marcantes e dolorosas, já foram largamente testemunhadas por todos em perversas demonstrações: o colonialismo, a escravidão e o tráfico de escravos, o tratamento dispensado pelos israelenses aos palestinos – como ato discriminatório, e as diversas formas de intolerância contra a mulher e sua natureza.

A segregação é um espetáculo longo e cada vez mais mal-acabado, sonorizado por gemidos. Os rejeitados, engelhados com suas esterilidades, estarão sempre expostos nesse grande palco, o espaço da dissimilitude, onde a iluminação determina cores e os ângulos determinam valores.

A UNESCO estabeleceu o ano de 2005 como o “Ano Internacional em Comemoração às Lutas Contra a Escravidão e sua Abolição”. No Brasil, a SEPPIR – Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial anunciou que o governo brasileiro dispõe-se a sediar a Conferência Santiago+5, uma Reunião Preparatória da América do Sul e Caribe para a *IV Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata*.

Na *III Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância*, em Durban, África do Sul, no período de 31/agosto a 07/setembro/2001, patrocinada pela ONU, a reflexão já se fez: como podem ser minimizadas tantas diferenças, se estamos sempre tentando mensurar aquilo que deve ser apenas respeitado? Espaçosos, seguimos. Globalizados e sós. Ou nem tão sós, porque

Enquanto os homens exercem seus podres poderes
Índios e padres e bichas, negros e mulheres, e adolescentes
Fazem o carnaval.

SOLIDÃO E COMUNHÃO: ENCONTRO COM MUSAS

Em toda a trajetória do homem, é no teatro que podemos reconhecer um dos maiores momentos de comunhão. Convivem, no espetáculo teatral, a magia da palavra e a enlevação da música, ambas acompanhadas do movimento do corpo, em oscilações leves ou vigorosas, e do êxtase, incitado através das irradiações da luz que cria estímulos alucinantes nas cores e nas formas. Nessa caixa mágica, cada ação provoca reação, os nervos se aguçam, o espírito se alimenta, o instante mais sublime floresce e a poesia se faz.

É importante lembrar que lá no início, já encontramos a união da música com o poema. Desde a Grécia Antiga, esse foi o meio de intensificar as sensibilidades, o conhecimento, o

prazer e a comunhão com o *kosmos*. E, dentro do templo de todas as artes – o teatro – música e palavra encontram-se totalmente libertas, seguem seus próprios cânones e os transgridem às vezes, sem a censura elitista de intelectuais nem a incompreensão do homem simples.

O componente dramático faz com que a palavra e a música se transformem em parceiros, sem que nenhum tenha maior ou menor valor. Um poema lido e uma canção cantada são dois fenômenos diversos, mas existe entre eles um elemento comum que é a voz, que sempre estará emoldurada pelo gesto.

Os encontros e os desencontros da palavra com a música atravessam a história, desde o *dithyrambos*. Na Europa, desde muito, havia os histriões, que eram artistas cômicos, e os cantadores estradeiros, os menestréis, que originaram os trovadores europeus. Esses artistas traziam elementos populares, sagrados e profanos, e sua aproximação com a música erudita foi que originou a *Ars Nova*, quando nasceram a balada com estrofe e refrão, o madrigal itálico, a *song* inglesa, a *chanson* francesa e o *lied* alemão. Por volta do séc. XVI, a França retomava a forma grega da poesia cantada. No séc. XVII, o instrumento musical começa a ser reconhecido e apreciado dando início à construção da arte musical erudita – é a fase harmônica que vem até os nossos dias.

A representação teatral hoje, tal como se apresenta, é o resultado de linguagens várias. No teatro, diversas artes se encontram e se somam para um mesmo fim, o espetáculo, no qual cada elemento é incapaz de valer por si só. Uma das teorias mais conhecidas sobre o assunto é a de Richard Wagner, que pensava numa “arte total”, na qual a pluralidade dos meios de expressão se organizava para unificar os resultados a fim de produzir o “efeito total”. O princípio dessa arte faz subentender que o poder do espetáculo, como efeito, é função direta da quantidade de estímulos despejados, ao mesmo instante, sobre

os sentidos do espectador.

De todas essas expressões artísticas, a canção popular é a que mais rapidamente e de forma mais pungente captura o ser. A objetividade de uma letra na informação do sentimento, embalada por melodia por vezes adocicada, numa aparente “simplificação” da obra, encontra resistência dos estudiosos tanto de música quanto de literatura, mas são essas manifestações que povoam e acompanham a realidade dos povos, dores, dramas, desenganos e, também, realizações, festividades, alegrias.

Todos os caminhos são caminhos de encontros e, outra vez, é Caetano Veloso que aponta essa direção em “Errática”⁷.

Nesta melodia em que me perco
Quem sabe talvez um dia
ainda te encontre minha musa
Confusa
...
Busco o estilo exato
A tática eficaz
Do rock ao jazz
Do lied ao samba
Ao brega

Os desencontros ficam por conta da nossa confusão no reconhecimento das musas.

O DENTRO E O FORA

Em qualquer tempo sempre haverá essa manifestação artística, a canção, para embalar registros emotivos ou servir de fio condutor no resgate de momentos especiais em passados

⁷ Gravada por Gal Costa, LP: *O sorriso do gato de Alice*, 1993.

distantes. Em “Qualquer canção”⁸, Chico Buarque bem traduz o enigma da comunhão entre música e teatro, com o homem e seus disfarces costurando significados: “Qualquer canção de bem / Algum mistério tem”. O ouvido, tocado por uma melodia marcante, jamais deixará quieta uma velha emoção. Resgatará, sim, o tal tempo perdido.

A qualquer tempo, alguma pulsação soprará em nossos ouvidos a melodia que um dia embalou experiências, ajudando a esculpir a original máscara em que vamos nos transformando, composta ponto a ponto pelos mais distintos sentimentos: serenidade, ironia, medo, escárnio, atrevimento, amor, tudo traduzido em fundas linhas que, no final e mesmo se dissimuladas, expressam o mais íntimo. “É o grão, é o germe, é o gen / Da chama / E essa canção também / Corrói como convém...”, continua o poeta.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*, São Paulo: Ed. Circulo do Livro, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

⁸ Gravada por Chico Buarque, LP: *Vida*, 1980

EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS: TRAMAS, ITINERÁRIOS E PEDAGOGIA EMANCIPADORA

Antonio Carlos da Silva
(UNIPLI, UNILASALLE-RJ e UERJ)

(...) inventamos a possibilidade de nos libertar na medida em que nos tornamos capazes de nos perceber como seres inconclusos, limitados, condicionados, históricos. Percebendo, sobretudo, também, que a pura percepção da inconclusão, da limitação, da possibilidade, não basta. É preciso juntar a ela a luta política pela transformação do mundo. A libertação dos indivíduos só ganha profunda significação quando se alcança a transformação da sociedade. (PAULO FREIRE)

As questões, aqui apresentadas ao leitor, são tecidas nas tramas e nos itinerários da minha prática de professor reflexivo, próximo das tramas e dos itinerários da população de jovens e adultos nas ações do Projeto Nordeste, desenvolvido pela Alfasol, e a partir de uma “escuta sensível” e um “olhar interessado” no interior da escola pública na região metropolitana do Rio de Janeiro.

A juventude tem sido alvo de muitos olhares, principalmente na sociedade brasileira, que reúne uma legião de 28 milhões de jovens: 45% da população têm menos de 16 anos; dos jovens, 46% menores são indigentes, compondo, assim, um grande bolsão de miséria contra 29% da população total (NÉRI, 2001). Ora os olhares estão nas práticas exercidas, ora nos valores cultuados. Ora no modo como têm se apresentado, pelas imagens, promessas e incertezas geradas, ora nas tramas da exclusão social. Outras vezes, no que têm ocultado e silencia-

do enquanto intervenção e participação nos rumos da Nação. São olhares de desconfiança, de insegurança, de apelo, de consumo e de cobiça. Olhares de expectativas e de esperanças. Olhares de perplexidade e de indiferença. Olhares distantes e ausentes de uma responsabilidade social para com esta legião de jovens encarnados em bolsões de misérias, em um território que tem a juventude como *futuro da Nação* e como promessa.

A juventude, pelos valores que cultua, pelo fascínio que desperta e pelas condições do quadro sócio-cultural e político-econômico que se apresentam, tornou-se uma categoria emblemática. Diante de uma intensa crise política e cultural constatamos um redimensionamento da juventude que vai se colocando como um estilo de vida que aponta para práticas consumistas e sectárias (LINHARES, 1996).

A colonização da juventude, compreendida como o prolongamento da necessidade de ser eternamente jovem, presenciada em muitos segmentos sociais, tem exercido um comportamento de identificação muito grande com os hábitos, as atitudes e os valores juvenis, como se todos estivessem empenhados em cultivar a juventude. O que rejeitamos neles? O que eles anunciam e denunciam em uma sociedade de classes? A cultura do jovem parece vir prolongando, deliberadamente, a juventude, retardando seu ingresso no mundo adulto e silenciando suas necessidades e questões sociais. Deste modo, a vitória ilusionista da condição juvenil vem dificultando compreender e definir propriamente quem é o jovem (LINHARES, 1996, VIANNA, 1997).

Tornou-se circular a denúncia de que a idéia de reinventar o mundo foi abandonada pelos jovens que aderiram ao *salve-se quem puder*. Assim, a juventude, simultaneamente, é e não é um paradigma, como registra Linhares:

Pasolini procurou sacudir o envoltório de endeusamento dos jovens e, com paixão e sinceridade, as condições sociais de um novo fascismo que vem uniformizando a própria juventude, apa-

gando suas diferenças e empurrando-a para um emudecimento que funciona como fuga da sua própria infelicidade que, embora dolorosa, poderia servir-lhe de chave na reconstrução de sua dignidade. Ao invés disso, a sociedade oferece-lhe uma ilusão de apreço, inventando-lhe uma imagem vazia pronta a ser preenchida pelo escapamento para as novidades, para a superfície relativa do consumo (LINHARES, 1996).

Vianna (1997) afirma que “não é fácil ser jovem no Rio de Janeiro dos anos 90. Mais difícil é tentar definir o jovem contemporâneo. O conceito de juventude parece ter colonizado todo o espaço social”.

Mas se não tem sido fácil definir a juventude contemporânea, o que podemos falar sobre os jovens das camadas populares diante de uma invisibilidade excludente? Quem são eles? O que fazem? O que deles é preciso anunciar/denunciar para melhor compreendê-los, identificá-los e ajudá-los na difícil tarefa de escapar da miséria e superar as interdições impostas às classes populares? O que a juventude popular tem protagonizado em tempos tão incertos? Quais são os movimentos juvenis atuais que podem concorrer para uma participação social mais atuante da juventude e para a invenção de sua sobrevivência em uma sociedade excludente onde “a maioria não cabe”? (SOUZA, 1982).

O que é preciso dizer dos jovens residentes nas regiões populares e rurais que têm experimentado, com muita intimidade, o gosto de interdições sociais e culturais que os empurram para mais distante da possibilidade de realizar um projeto de vida incluyente e de escapar dos bolsões da miséria, do analfabetismo e da infelicidade, de confirmar a sua dignidade entre o itinerário do universo juvenil ao adulto?. Deste modo, são retiradas, nas encruzilhadas dos tempos/espacos juvenis, as possibilidades de enxergar as armadilhas e de tecer novos itinerários de inclusão social.

A grande ameaça que se delinea, na atualidade, é a escassez de alternativas, que pode levar a frustrações, à perpetu-

ação da indignação e, conseqüentemente, a desdobramentos imprevisíveis. Isto parece se agravar, quando as questões da juventude não ocupam, como tem ocorrido especialmente nas duas últimas décadas, o cenário central de uma agenda social.

Diante da ausência mais efetiva do poder público, da negação do acesso aos bens materiais e culturais, parece que sobra muito pouco ou quase nada para que os jovens das classes populares inventem um projeto de inserção social, mesmo diante do propósito de erradicação da miséria de nossa Constituição. O que sobra? Quais as pistas que vamos reunindo e que anunciam novas possibilidades da juventude escapar de tantas misérias como a econômica, a social, a política, a educativa, a da saúde e do desemprego? Quais as possibilidades que se descortinam para ela neste cenário?

Deste modo, a investida mais próxima pode residir nas organizações que fomentam políticas sociais para a juventude, nos movimentos da sociedade civil organizada e na escola, quando esta consegue perseguir, em seu projeto pedagógico, a escolarização continuada dos jovens sem deles retirar a sua condição juvenil, sem desprezar as questões emblemáticas da geração, possibilitando-lhes a invenção de novos sentidos para a sua existência e participação social, promovendo-lhes uma pedagogia emancipadora.. Mas, como o jovem tem experimentado a escola e suas determinações? Quais as imagens que a juventude tem construído da escola, e a escola do jovem? Quais as reflexões e ações das políticas educacionais implementadas no currículo escolar para formação da juventude? Quais são os fóruns instalados nas diversas instâncias sociais para debater uma agenda para a legião de jovens brasileiros? Jovens, em sua maioria, assentados em bolsões de miséria com tramas de analfabetismo, com baixa escolaridade ou escolaridade interrompida no itinerário da exclusão social, em uma sociedade na qual, de cada 100 crianças que ingressam nas séries iniciais, somente 57 chegam à 8ª série da educação fun-

damental e apenas 23% da população têm escolaridade de nível médio.

Se a categoria da juventude venceu, esta vitória tem um preço que é muito alto. O preço da vitória juvenil, por ter colonizado todos os espaços, resulta na ocultação das marcas emblemáticas da geração, das diferenças, condições e experiências nos espaços/tempos de jovens pobres e ricos. A homogeneização da categoria juvenil retira a possibilidade de enxergar as diferenças, as necessidades, as ações traçadas como alternativas para inventar a sobrevivência das condições humana e juvenil e, sobretudo, da formulação e da oferta de uma política de atendimento aos jovens quando se diz que estes são todos iguais, que servem aos mesmos valores e que desejam as mesmas coisas mesmo diante de *vidas amargas*.

A idéia de igualdade encobre a vulnerabilidade exposta da juventude diante das reduzidas oportunidades e produz um sentimento ilusionista, para as gerações juvenil e adulta, de que os jovens são detentores das mesmas possibilidades de acesso ao patrimônio econômico, social e cultural. A igualdade anunciada produz uma invisibilidade das questões da juventude, apontando para um silêncio excludente.

Particularmente, não podemos afirmar que há uma vitória da juventude quando o adulto se coloca diante dela como consumidor ou quando se omite na defesa e na oferta da formulação de uma política comprometida com a legião de jovens da sociedade brasileira. Precisamos questionar a colonização da juventude diante do desprezo do estado e da sociedade civil para com os lugares educacional, cultural, social e político reservados aos jovens em nossa territorialidade e da incapacidade do próprio estado e de suas instituições em consolidar políticas de inclusão, para os jovens endereçarem uma esperança, um projeto de inclusão frente às reduzidas promessas e à retirada do estado como promotor da invenção da sobrevivência em uma sociedade de classes.

A cada instante vamos reunindo indicativos que apontam para o quanto as políticas sociais e as ações instituídas para proteger a juventude, negam-lhe oportunidades e contribuem para que se sinta fragilizada e impotente para o encontro de possibilidades que não sejam aquelas do *script* : servir à burguesia, apropriar-se muito pouco ou quase nada da cidade e dos bens produzidos e firmar uma convivência pacífica com as interdições materiais, educacionais e culturais, assim imputando-lhes insegurança, medo, descrença e ausência de alternativas, de projetos e de escolarização continuada, de geração de renda e trabalho, de acesso aos bens materiais e culturais anunciam que “os jovens são o futuro do país”.

Reflexões sobre quem são estes jovens, o que fazem, onde estão, quais são os benefícios sociais oportunizados, quais os projetos e os segmentos de escolarização que eles têm acessado e permanecido, quais as habilidades e competências desenvolvidas, quais os currículos escolares implementados para o seu desenvolvimento, são questões merecedoras de inclusão em uma agenda social quando convivemos, historicamente, com a invenção da juventude como futuro da nação.

Quais as reais possibilidades garantidas pelo Estado para que os jovens reúnam condições mínimas para atendimento de suas expectativas em uma sociedade com uma cartografia predominada por uma legião de jovens inseridos em um contexto marcado por bolsões de miséria, de violência, de interdições materiais, educativas e culturais. Sociedade configurada pela de negação de acesso e permanência a uma política de escolarização, de saúde e de lazer, da reduzida participação social diante das dificuldades concretas de politização e de requerer a própria invenção de juventude como um tempo de formação e de preparação para uma vida cidadã. Reflexões sobre estes indicadores são relevantes para um projeto político-social comprometido com o processo de democratização e de uma pedagogia emancipadora para a juventude brasileira.

Compreendo que, focalizando o olhar sobre estes jovens populares, “sujeitos invisíveis, habitantes das margens e portadores de impossibilidades”, sujeitos singulares em uma cartografia diversificada por tramas complexas, a categoria juventude e a educação de jovens e adultos se constituem como um lugar de reflexão e de estudos que ainda cobra algumas respostas e pistas que demarquem, na agenda social, políticas públicas, para rompimento das armadilhas de exclusão, estendendo, assim, a invenção e apropriação de um futuro mais digno e incluyente para a legião juvenil da sociedade brasileira.

COTIDIANO ESCOLAR, SUJEITOS, TEMPOS/ESPAÇOS E PEDAGOGIA EMANCIPADORA

A educação de jovens e adultos traz, em seu estatuto filosófico, um conteúdo político-sócio-educativo comprometido com a realização mais íntima da vocação humana de ser sujeito, como argumenta Freire (1983).

Na sociedade brasileira, na qual é elevado o número de pessoas que não dominam a leitura e a escrita e dos jovens que são excluídos do processo de escolarização em idade regular sem a conclusão da Educação Básica, a educação de adultos acabou se transformando em educação de jovens e adultos. Somada à dimensão compensatória, a educação de jovens e adultos incorpora outras decorrentes das transformações na matriz estrutural do sistema produtivo dos desafios econômicos, políticos e sociais interpostos pelas novas configurações mundiais.

Assim, a educação de jovens e adultos incorpora progressivamente as categorias e ideais da educação permanente, projetando-se mais como educação continuada do que como superação da distorção série/idade; portanto, apresenta perspectivas de auto-realização pessoal e coletiva, de novas di-

mensões profissionais, de domínio das novas tecnologias e de saberes contemporâneos (ROMÃO, 2002: 16).

Sendo assim, os sistemas educacionais precisam tecer, neste itinerário social, outros novos lugares para os jovens e adultos com a oferta de uma política de educação que possa consolidar o acesso e a permanência de uma legião de jovens e adultos em um projeto de escolarização inicial e continuada, cúmplice da emancipação e de uma vida cidadã.

No que diz respeito à democratização da educação de jovens e adultos é importante refletir sobre os modos de organização, de oferta ampliada e de fomento de implantação de um currículo acolhedor, contemplativo e reflexivo para as temas e as questões implicadas no atendimento a jovens e adultos na atualidade.

O “olhar interessado” e a “escuta sensível” sobre as práticas pedagógicas cotidianas e a observação da diversidade dos usuários da educação de jovens e adultos, da geração de ações que atendam às realidades específicas e da organização reflexiva e investigativa do trabalho pedagógico nos tempos / espaços do cotidiano escolar são elencos de uma prática pedagógica emancipadora.

Neste contexto, os componentes curriculares, os saberes pedagógicos e as práticas dos professores como “intelectuais transformadores”, ao tornarem “o pedagógico mais político” e “o político mais pedagógico” (GIROUX, 1997), são condições necessárias para uma sintonia com a relação do desenvolvimento juvenil e adulto no cotidiano escolar.

O estabelecimento da relação do currículo com as polifonias e políticas educacionais mais amplas, a compreensão das questões políticas e ideológicas envolvidas no planejamento educacional, na relação ensino/aprendizagem, no tratamento justo e igualitário das representações de etnias e de gênero, a compreensão da dinâmica da sala de aula de educação de jo-

vens e adultos, a oferta de carga horária e calendário letivo com adequações contextuais, os processos de enturmação com os seus aspectos de gênero e faixa etária, os quadro indicadores de distorção série/idade, a seleção e organização de conteúdos emancipadores e a realização de metodologias ativas, a pedagogia de projetos, o processo de avaliação diagnóstica e formativa, a inserção do debate de temas transversais ao currículo, a observação da cultura do mundo juvenil e adulto e do mundo do trabalho e o compromisso dos professores como “intelectuais transformadores” são dimensões relevantes em uma prática educativa comprometida com a emancipação dos jovens e adultos que engrossam os bolsões de exclusão e alargam os indicadores de analfabetismo e de baixa escolaridade na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- . *Pedagogia da Esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- LINHARES, Célia. La reinención de La Juventud. *Nueva Sociedad*, Caracas, 1996, n. 146, p.168-180.
- NÉRI, Marcelo. É fácil acabar com a miséria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de jul. 2001.
- GIROUX, Henry A. *Os professores como intelectuais*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- SILVA, Antonio Carlos da. *Estação Saracuruna: a estação dos jovens*. Proped/UERJ, 2001. (Dissertação de Mestrado).
- SOUZA, Herbert José. *Construir a utopia: proposta de democracia*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- SNYDERS, Georges. *Alunos Felizes*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- VIANNA, Hermano. *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Linguagem em (Re)vista, Ano 02, N° 02. Niterói, jan./jun.2005

ROMÃO, José Eustáquio. Educação Profissional no século XXI
In: *Boletim Técnico do SENAC.RJ*, v.28, n.3, set/dez, 2002.

**ENTRE BRILHO E ESTRELA:
ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS DE CONSTRUÇÃO
DO SINCRETISMO NO AUDIOVISUAL**

Silvia Maria de Sousa (doutoranda da UFF)

A conversa entre uma amiga minha⁹ e sua avó, diversas vezes recontada como anedota, serve-me como ponto de partida, na reflexão sobre o sincretismo no audiovisual. A cena se ambienta na década de 80, época em que o programa Silvio Santos ocupava tardes inteiras aos domingos. Dizia a avó, assídua telespectadora do programa e fã de seu apresentador: “Eu adoro assistir o Silvio Santos, porque ele está lá agora falando com a gente”. Retrucava a jovem neta: “Vó, deixa de ser boba você não vê que o programa é gravado...” À afirmativa irritada da neta seguia-se a fala da senhora, que não se deixava convencer facilmente: “Se é gravado, me responde como é que ele sabe que hoje é domingo e, olhando pro relógio, viu que são três horas da tarde?”

O caso, aqui utilizado como ilustração, tangencia uma proposição fundamental para a semiótica¹⁰: “*compreender o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*” – clássica formulação da prof^a Diana Luz Pessoa de Barros. A partir deste trecho, é possível notar que qualquer tentativa de debate com a “avó” desta narrativa, assim como com tantas outras “avós”, “mães”, “donas-de-casa”, enfim “senhoras” e “senhores”, que concretamente constroem o “querido telespectador”, instaurado no enunciado “Programa Silvio Santos”, não seria

⁹ Menciono a história sempre contada pela também semiótica Karla Cristina Faria, numa de nossas conversas sobre o comportamento das pessoas, tão envolvidas pelos artifícios dos Meios de Comunicação.

¹⁰ Refiro-me à semiótica de Paris, desenvolvida a partir dos estudos de Algirdas Julien Greimas.

suficiente para dissuadi-los das “verdades” proferidas pelo animador.

Assim, ao tomar o objeto sincrético como texto, vemos diante de dois eixos a serem problematizados, de um lado, quais os mecanismos de construção desta sincretização e, de outro, quais os efeitos de sentido por eles produzidos. Na tentativa de alcançar respostas ao problema que se apresenta, muitos semioticistas têm se voltado para as conceituações teóricas já formuladas, com o objetivo de construir uma metodologia de análise de objetos sincréticos. Neste contexto, a primeira indagação que emerge, e não poderia ser diferente é: como classificar um texto como sincrético?

Partindo da postulação hjelmsleviana, que pressupõe a relação na linguagem entre um plano da expressão (PE) e um plano do conteúdo (PC) como geradora de sentido, os textos sincréticos se constituiriam como aqueles que possuem o plano da expressão formado por diversas linguagens em relação, construindo, no entanto, um todo significante. Ou seja, seriam marcados pela multiplicidade de substâncias abrigadas sob uma só enunciação, que as organiza (Cf. TEIXEIRA, 2004). Deste modo, a própria natureza do objeto a ser analisado aponta de antemão para um percurso de análise que deve privilegiar a complexa estratégia enunciativa construída. Deve-se, então, perceber de que modo a enunciação alinhava as diferentes linguagens, conferindo-lhes o caráter de texto único.

Mais especificamente no caso dos textos midiáticos audiovisuais, a marcada interação entre elementos do verbal e do não-verbal traz para o debate a questão da visualidade. Como observa Jacques Fontanille, o grande avanço teórico deste conceito advém do estudo da dimensão plástica das linguagens:

... a reflexão sobre a dimensão plástica é realmente essencial, já que se trata de saber em que condições e como, sob diferentes modos semióticos, com suportes diferentes e para usos diferen-

tes, um conjunto de proposições visuais poderia ser percebido como coerente. (FONTANILLE, 2004)

O aprofundamento de tal dimensão traz à tona a necessidade de se enfatizar o estudo do plano da expressão, ou seja, trabalhar os objetos em sua dimensão visual, a qual se apresenta através “*das figuras significantes do plano da expressão do mundo visível*” (FONTANILLE, 2004). Com efeito, este estudo traz consigo uma abertura para a observação das qualidades sensíveis da linguagem, conforme nos mostra Landowski:

Abordar o visível na perspectiva de uma apreensão impressiva voltada para a experiência do sentido experimentado, consistiria em primeiro lugar em reintegrar o ver na globalidade do sentir.” (LANDOWSKI, 2004: 108)

No texto televisivo, a apreensão do ver é mediada pelo aparelho eletrônico, que manifesta imagens com grande profusão de recursos, graças a sua complexa tecnologia audiovisual. Como explicar, então, de que modo “sentimos” a imagem da TV? De que modo este visual nos afeta e nos faz construir significados?

Colocando-me diante de tais indagações, tentarei iniciar uma reflexão, elegendo como material de análise o “Programa Silvio Santos”, a fim de perceber de que maneira se dá a construção de um objeto sincrético veiculado pelos meios de comunicação de massa, por definição entendidos como os meios capazes de, num curto espaço de tempo, atingir um grande número de ouvintes, leitores ou espectadores. (Cf. BOSI, 1986: 31) Começo, então, esta análise partindo de uma indagação inicial: Qual o caminho a ser percorrido na análise de um texto sincrético? Para respondê-la ponho em diálogo as formulações teóricas de Lucia Teixeira e Yvana Fachine, pois a primeira busca uma metodologia de análise de objetos sincréticos e a segunda possui um trabalho de referência sobre o sincretismo na TV. A este respeito Yvana Fachine adverte:

... é preciso, antes de mais nada, resistir à tentação de identificar e ‘separar’ os enunciados verbal, visual, gestual ou musical, entre outros, para analisá-los isoladamente. (FECHINI, 2004)

Sobre a mesma questão, pondera Lucia Teixeira:

Não se pode escapar de uma análise que comece pela identificação dos diferentes códigos utilizados no texto sincrético, para, em seguida, tratar de suas formas de interação e descrever o efeito de unidade alcançado pela estratégia enunciativa de criação do objeto. (TEIXEIRA, 2004)

Entendo a preocupação de Fechine em não ferir a enunciação única, que num texto sincrético abriga as diferentes categorias e buscando entender o modo de construção deste efeito de unidade – “a forma única”, na expressão de Floch, eis aí o grande desafio da análise sincrética. Analisar, porém, pressupõe separar, classificar, dissecar elementos e traços constitutivos do texto para, posteriormente, reconstruí-los como um objeto dotado de significação. Para melhor refletir sobre esta questão, aproveitarei a formulação de Ignácio Assis Silva numa análise de pintura. Nela, o semióticoista dividiu a leitura em percursos, que chamou de tempos e movimentos:

O primeiro tempo se define como um nível de desconstrução que, partindo da forma plástica na qualidade de substância no nível da manifestação, deve nos levar aos componentes ou categorias formais subjacentes. (...) O tempo-movimento da leitura suspende o tempo-movimento do quadro: os ritmos e os dinamismos são desfigurativizados e aproveitados como relações. (SILVA, 2004: 192-193)

Assim, entendo que a análise do texto sincrético necessita encontrar um percurso coerente de análise, no qual se possa estabelecer as relações entre os elementos sem, no entanto, isolá-los. A exemplo do que propõe Flosch, ao analisar a obra de Immendorf:

Parece-nos mais interessante para aqueles que descobrem ou re-encontram a obra de Immendorf, não ter que se fixar aqui, em tal ou tal quadro particular, mas de dispor de um ‘fio condutor’ do conjunto – entre outros possíveis... (FLOCH, 2004: 244)

A busca deste fio que conduz o conjunto e nos aponta o caminho para entendê-lo, eis o grande desafio da análise sin-crética, que obviamente não tenho a pretensão de esgotar, mas sobre a qual me proponho a pensar.

DANÇA, MÚSICA, (ENUNCI)DAÇÃO...

Uma música alta, em ritmo frenético, acompanhada de aplausos também ritmados. No centro do palco seis bailarinas, com roupas esvoaçantes, vermelhas e brilhantes executam a ensaiada coreografia. Canhões de luz branca e amarela piscam ao fundo e do alto projetam fachos esverdeados de várias formas. A cena vai se tornando gradativamente mais acelerada. As bailarinas perfilam-se formando um corredor que aponta para uma gigantesca porta iluminada ao fundo. A música cessa, o palco é tomado por uma claridade, apenas aplausos e um coro: “Silvio, Silvio, Silvio...” Esta é a descrição da cena inicial do programa “Gente que Brilha”, exibido em 27 de março deste ano, escolhida para minha análise.

Sobre a tela colorida da TV, o suporte, há um jogo entre vários elementos: cor, luz, som e forma. Esta última presente tanto nos objetos em cena quanto nos atores, que passam a figurar também quase como elementos de cenário. Vejamos, mais detalhadamente, os elementos visuais postos na cena. O cenário é composto por um palco central, com um piso espectral repleto de formas triangulares que acendem alternadamente. O fundo azul é recortado em quadrados, que também se acendem em alternância. No canto direito, quatro poltronas brancas ocupadas pelos jurados, que já se encontram no palco. Do lado esquerdo, separados do palco central por uma grade, percebem-se músicos e cantores, um tipo de orquestra, ocupando o canto mais escuro da cena. A forma mais arredondada fica no fundo, formando uma espécie de porta, repleta de luzes que piscam. Ocupam o centro do palco seis bailarinas de rou-

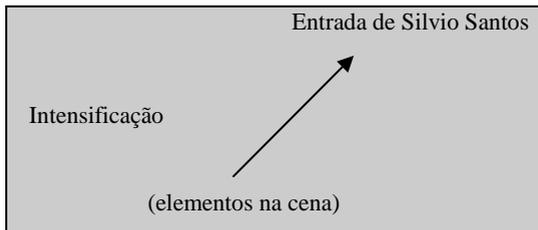
pas vermelhas e brilhantes dançando uma vibrante coreografia. Assim, verificamos no plano do conteúdo (PC) as seguintes categorias: a) **cores:** tons de azul (piso e fundo), vermelho (roupas das bailarinas), amarelo (fachos de luz) e branco, **b) luz:** fachos que incidem do alto, formando círculos que se projetam no chão, canhões brancos e amarelos, que piscam ao fundo, pequenas luzes, no estilo “pisca-pisca” sobre todo o fundo, **c) formas:** predominantemente triangulares no fundo e no piso, quadrados também no fundo, arredondadas (na porta e nos corpos), **d) som:** música instrumental em ritmo acelerado. É importante observar, que toda esta profusão de elementos obedece a uma organização espacial ditada pelo tipo de enquadramento da câmera e pelo próprio espaço do set, que por não ser grande cria a sensação de saturação. Por sua vez, o ritmo da música, a dança das bailarinas, as tomadas de câmera e os fachos de luz criam, no plano do conteúdo (PC), um efeito de movimento, que se acelera gradualmente.

Podemos perceber, que a relação estabelecida entre elementos e categorias, assim divididas entre: o cenário (forma/ luz/ cor), a música (ritmo/ altura), a dança (movimento/ forma), atores (forma/ cor/ movimento) produz este efeito de movimento, que pode ser entendido como a própria estratégia enunciativa selecionada na construção deste texto, uma vez que tudo parece dançar sob o ritmo da música, tudo é puro movimento. Com isso, temos uma cena marcada pela saturação de elementos diversos postos em simultaneidade, o exagero de formas e o movimento acelerado das imagens, que aparecem em consonância com a música que toca intensificando-se até chegar a um ponto culminante: a entrada do animador. Tudo é posto de forma a guiar todos os olhares para a cena central. O foco vai se fechando em direção à porta, no fundo, e a cena se ilumina. Percebemos, então, que o movimento da abertura do programa parte do geral (primeiras tomadas), para o particular (foco no apresentador). Esta passagem, que vai do aberto (plano inicial) para o fechado, nos aponta como chave de análise a

relação espaço – tempo, pois a organização espacial é organizada diferentemente em três momentos: antes da chegada do apresentador, o momento da chegada e após a chegada. A transformação da organização espacial, subjugada à relação entre a figura de comando (central) e o em torno, constrói, através do efeito de movimento, a tematização da alegria e da espera entusiasmada. Já se sabe quem virá, mas a entrada causa expectativa e possui clima de surpresa.

Esta entrada apoteótica do apresentador tem muito a dizer sobre o “modo” próprio de construção encunciativa do programa, que gira em torno do seu animador, um dos mais bem sucedidos empresários brasileiros, ao mesmo tempo o *show-man*, o garoto propaganda e o proprietário do canal de TV. Se tomarmos o programa inteiro como um espaço de extensidade, perceberemos que este início é marcado por um ritmo acelerado e uma ocupação feérica do espaço, constituindo-se num crescendo de intensidade, que culmina com a entrada do apresentador.

Vejam os esquema:



A imagem de Silvio Santos a irromper de dentro da porta, atravessar o corredor de bailarinas e se colocar no centro do palco, merecendo uma focalização mais próxima, que deixa destacados seu busto e rosto, constitui uma culminância da intensidade, uma ruptura, que atinge todos os elementos ali postos em relação e se evidencia através da música que cessa e da luz que se difunde. O arranjo enunciativo do exagero, da saturação é formado pelo apelo visual e sonoro, reiterando-se entre

si num ritmo dotado de frenesi durante todo o tempo que precede a chegada do animador. Assim, temos uma correlação entre as várias categorias do PE, embora cada qual seja apreendida de forma distinta. Elas passam, então, a compor uma massa significativa única, onde se perde a autonomia específica de cada código. Logo, cria-se no plano profundo uma inter-relação tão intimamente imbricada entre as categorias, que elas se tornam uma coisa só, um todo de sentido, único e apreensível como tal em sua manifestação.

Após a entrada do animador, percebe-se uma alteração do ritmo, passando gradativamente de uma intensidade extrema a um relaxamento, um retorno à extensidade. A mesma música que tocava antes, torna a tocar num volume bem mais baixo, se tornando um fundo musical. A coreografia das bailarinas dá lugar ao gestual do animador, que passa a compor juntamente com o auditório uma coreografia ritmada. A voz do apresentador também reforça o ritmo da cena, pois possui uma entonação musical, que é acompanhada pelas respostas e aplausos da platéia. Esta espécie de volta à calma estabelece uma estabilidade, na qual a figura central do apresentador é quem dita as regras, organiza, ordena. Toda a cena centra-se agora no apresentador, passando de uma expansão intensa a uma contenção, que confere uma confiabilidade àquele que comanda o espetáculo. Há uma configuração da modalidade enunciativa do *controle*, que conforme teoriza Fontanille (2004): “*é a instância de enunciação global do programa que é representada por delegação ao animador.*”



Este enunciador, que entra triunfalmente, passa agora a uma interação com o público, que se divide em dois tipos de

enunciatório: o que assiste ao vivo a gravação e aquele que assiste ao programa gravado em casa pela TV. Neste momento, há uma ênfase na utilização do código verbal, que até então só tinha aparecido no coro, ao gritar o nome do animador. O tenso jogo entre luz e música dá lugar a uma relação entre o verbal (falas do apresentador) e tomadas de câmera. Assim, todas as vezes que o enunciatador se refere ao enunciário (platória), a câmera a focaliza. Vejamos: ao mesmo tempo em que ouvimos a frase: “*Nós hoje, com satisfação estamos recebendo a caravana do Jardim Ingá*”, proferida pelo apresentador, temos a tomada de um grupo de pessoas aplaudindo e vibrando. O som da voz do apresentador, a imagem das pessoas, os gritos e aplausos em concomitância criam um efeito de reiteração entre as linguagens, que é um dos modos de construção da sincretização.

O posicionamento do apresentador, no meio do palco e situado bem em frente à câmera faz com ele se dirija diretamente ao enunciário, construindo o que Yvana Fechine chama de “modelo enunciativo interpelativo”, muito próprio da linguagem televisual. Por meio dele, o enunciatador:

...reconhece um interlocutor do outro lado da tela, seja por meio de um olhar dirigido diretamente à câmera ou por meio de uma menção verbal direta ao espectador... (FECHINE, 2001: 394)

No caso em análise, a frase proferida por Silvio Santos: “Bom senhores telespectadores, estamos iniciando o programa...”, é um jargão criado por ele e há muito repetido, uma vez que o seu programa está no ar há 45 anos, entrando inclusive para o livro dos recordes em 1993, como “programa mais duradouro da televisão brasileira” (cf. SILVA, 2000: 56). Mudam seus títulos, alteram-se alguns formatos, mas todos eles obedecem a uma certa práxis, que constitui uma espécie de identidade deste enunciatador, através de sua presença no palco, do gestual que acompanha sua fala, de sua voz marcante. Ainda nas palavras de Fechine, (2003: 395), a voz é uma “marca

irredutível da personalidade e da corporeidade do comunicador (compõe o seu *ethos*).” Esta repetição das mesmas frases, em vários programas, do mesmo gestual e de um mesmo roteiro de apresentação cria um efeito de redundância, que massifica a informação, hipnotiza o e fideliza o espectador. Assim:

Por trás da diversidade dos meios de expressão visual e da aparente heterogeneidade das modalidades enunciativas, aparece, em suma, uma grande regularidade de operações elementares e de valores que as subentendem. (FONTANILLE, 2004)

Essas regularidades de operações podem ser observadas através de uma práxis enunciativa de “programa de auditório”, ou seja, um modelo construído e repetido não só pelo mesmo enunciador em sua emissora, mas por vários apresentadores em emissoras diferentes. A existência das bailarinas, que através do movimento, figurativizam a alegria e constroem modelos de programas oferecidos como “espetáculo” ao público, é um bom exemplo.

A ESTRELA E O BRILHO

O nível mais superficial da geração do sentido compreende as categorias de pessoa, tempo e espaço, como também a instauração de temas e figuras, que dão maior concretude ao discurso e, inclusive, conferem a ele certas vinculações ideológicas. O enunciado em questão constrói em si um enunciatório-alvo, que poderíamos identificar como a “massa”, aquela que assiste TV e dá audiência aos grandes programas populares, apelativos, e que se propõem ao entretenimento. O próprio Silvio Santos, em entrevista dada à revista *Veja* em maio de 2000, ao ser questionado sobre o tratamento temático de seus programas, respondeu:

O brasileiro é um povo humilde. A televisão é a sua única diversão. Esse povo não quer ligar a televisão para ter aula ou ter cultura. (...) Temos de dar ao povo o que o povo quer. Se for samba, será samba. Se for mulher com pouca roupa, será mulher

com pouca roupa.

A construção deste enunciado, aqui objeto de análise, assim como as palavras de Silvio Santos, não tomadas como um elemento extratexto, visando explicá-lo, mas como um dado a mais para incitar e enriquecer a reflexão, me fazem indagar: como saber o que povo quer? Ou, semiotizando mais a questão: como construir enunciados que seduzam, convençam e ganhem adesão? Quem é o enunciatário construído nesse enunciado?

Este pequeno trecho do “Programa Silvio Santos”, que pode funcionar como uma amostragem de um enunciado mais amplo, deixa algumas pistas interessantes de serem observadas. Logo depois de sua entrada e apresentação para a platéia, o enunciador passa a falar sobre os candidatos que foram os ganhadores do programa apresentado na semana anterior: *“...preparem-se para ver o programa, porque eu vou começar anunciando aqueles profissionais ou amadores, que já estiveram no programa...”* Com isso, constrói-se uma idéia de continuidade. O programa não é um episódio isolado, mas faz parte de uma seqüência, em que todos os participantes, assim como o público preparam-se para a “grande final”: *“...conseguiram 50 estrelas e estarão automaticamente inscritos para a final, onde nós vamos dar um prêmio de R\$200.000 reais.”* No plano do visual, na medida em que é apresentado cada vencedor, emerge de um canto a outro da tela uma enorme estrela com partes das cenas já apresentadas na semana anterior. A pontuação máxima das “50 estrelas” e a própria representação figurativa da estrela concretizam o tema do sucesso, de antemão anunciado no título do programa: “Gente que brilha”. Desenhos de estrelas, reflexos de luz em forma de estrela e a própria organização verbal do enunciado, no qual exaustivamente repete-se a frase: “conseguiu 50 estrelas”, nos deixam perceber mais uma vez a sobreposição de categorias de um plano a outro como forma de reforço e reiteração. Assim, ao som da voz do apresentador soma-se a imagem das pessoas,

seus gritos e aplausos, que em concomitância criam um efeito de reiteração entre as diversas linguagens, modo bem próprio de construção dos textos sincréticos audiovisuais, essencialmente marcados pela simultaneidade entre sonoro/visual e, ao mesmo tempo, pela velocidade de profusão de programação. No caso em análise temos, então, uma organização discursiva que se apresenta em forma de espetáculo, no qual tudo brilha e reluz, inclusive o espectador do programa, que se desloca em imensas caravanas e é trazido para dentro da cena, por meio do jogo de câmera, que ao focalizar, valoriza este público, que se sente parte do show e alimenta o sonho de também brilhar. Este tipo de organização textual colabora, então, com as “metamorfoses da percepção”¹¹ que sofrem os sujeitos na sociedade contemporânea, conforme observa Muniz Sodré:

A imagem opera mutações na estrutura psíquica e nos modos de percepção do indivíduo contemporâneo. Daí, a importância ou o grande vulto da televisão. Esta não é um simples ‘meio de informação’ que, ao lado de outros, veicularia conteúdos específicos. Trata-se, na verdade, de uma estrutura, uma forma de saturação informacional do meio ambiente na sociedade pós-moderna, gerida cada vez mais pela tecnologia eletrônica e pela organização tecnoburocrática. (SODRÉ, 2003: 8 e 9)

Desta forma, analisar este gênero de programa televisivo, que como um tipo de “fórmula” vai se solidificando e perdurando através dos tempos, requer uma atenta observação do modo de construção do espectador, através das marcas deixadas sobre o enunciado e das estratégias de persuasão adotadas, tarefa esta que não esgotarei aqui. Basta dizer que a busca por uma metodologia de análise de textos sincréticos audiovisuais se constitui como um desafio, que se pode começar a desvelar

¹¹ É importante ressaltar a reflexão de Walter Benjamin: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.”(BENJAMIN, 1985, p. 169). Assim o modo de produção e recepção das imagens pelos meios midiáticos institui determinados modos de existência.

dando especial atenção às estratégias enunciativas neles construídas.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas; v.1)
- FECHINE, Yvana. Semiótica e presença: uma aproximação do campo conceitual. In. *Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. Ed CPS, 2001, p. 381-397.
- . Procedimentos de sincretização no audiovisual: alguns apontamentos a partir da análise de uma seqüência de Caramuru – A invenção do Brasil. IN. *Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. Mídia digital.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.
- . *As astúcias da enunciação: as projeções de pessoa, tempo e espaço no discurso*. São Paulo: Ática, 1996.
- FONTANILLE, Jaques. Cores e luzes da TF1: as tensões do estilo cromático. *Gragoatá*, 16. Niterói: EDUFF, 2004.
- GREIMAS, COURTÉS. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- . *Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.
- . *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.) *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.
- SILVA, Arlindo. *A fantástica história de Silvio Santos*. São Paulo: Ed. do Brasil, 2000.
- SODRÉ, Muniz. *Televisão e psicanálise*. São Paulo: Ática, 2003.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: A-

teliê, 2001.

TEIXEIRA. Lucia. Notas para uma metodologia em semiótica sincrética (análise do catálogo de exposição de Beatriz Milhazes), comunicação apresentada na X Jornada de Semiótica sincrética, PUC-SP, out. 2003.

———. Entre dispersão e acúmulo – para uma metodologia de análise de textos sincréticos. *Gragoatá*, 16. Niterói: EDUFF, 2004.

Veja online. Ed. 1649 – 17/05/2000. www.veja.abril.com.br

O LINGUAJAR CARIOCA: FATORES DE DIFERENCIAÇÃO

Olga Maria Guanabara de Lima (UNIPLI)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O linguajar do Rio de Janeiro sempre despertou grande interesse por parte de estudiosos.

Callou e Avelar (2002), ao introduzirem seu artigo sobre o falar carioca, afirmam que “a cidade do Rio de Janeiro costuma ser caracterizada como um espaço de contrastes polarizado, seja no plano geográfico, seja nos planos social e econômico”. No plano geográfico, temos uma cidade com localização determinada por uma estratégia militar de defesa contra tropas francesas e indígenas, entre as montanhas e o mar de um lado e uma extensa baixada de outro. Porém, de acordo com o relatório do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNDU), é no plano sócio-econômico que esse contraste mais se evidencia. Deparamo-nos com dois Rios: um, apresentando um dos maiores índices de desenvolvimento humano do mundo e outro, com um desenvolvimento sócio-econômico comparável ao dos mais pobres países africanos.

Até que ponto essas diferenças implicam num contraste lingüístico? Ou melhor, serão elas as causas da diferenciação do linguajar carioca?

MOBILIDADE SOCIAL

Fundada em 1565, limitada pelos Morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição, caracterizada, alguns anos depois, como cidade portuária, o Rio de Janeiro representou, desde então, importante papel na economia do país, o que fez com que, em 1763, fosse elevado à categoria de

capital. Já nessa época, era alvo da migração de indivíduos vindos de várias regiões do país.

Em 1808, com a chegada da Família Real Portuguesa, ganha a cidade características de corte. Ocupada até então por uma maioria de escravos negros (cerca de 23 mil), tem sua população aumentada com a entrada de cerca de 15 mil portugueses. Acentuam-se as diferenças sócio-econômicas. Expande-se a cidade.

As classes sociais, até então com uma discreta diferenciação e um contato intenso pela proximidade de suas residências, passam a ocupar pontos urbanos diferenciados. “As freguesias da Candelária e São José transformam-se em local preferencial das classes dirigentes, as demais classes passam a ocupar as freguesias de Santa Rita e Santana” (CALLOU & AVELAR, 2002). Com essa polarização geográfico-social, inicia-se uma polarização sociolingüística: de um lado, um falar mais próximo da modalidade portuguesa, com origem no contato dos locais com os imigrantes aqui chegados; do outro, um falar mais popular, originário do contato entre os próprios habitantes locais.

Em 1834, é criada a freguesia da Glória, porta de entrada para a Zona Sul a ser configurada mais tarde. Ao iniciar-se a segunda metade do século XIX, a Lapa, o Catete e a Glória, com o adensamento populacional, já se constituem como uma extensão do espaço urbano. Estabelece-se uma diferenciação sócio-cultural, opondo a Zona Sul às demais regiões da cidade. Na primeira, próxima à orla marítima, concentram-se as classes mais abastadas, com um percentual maior de indivíduos alfabetizados, e na outra, as classes mais populares de região urbana e suburbana.

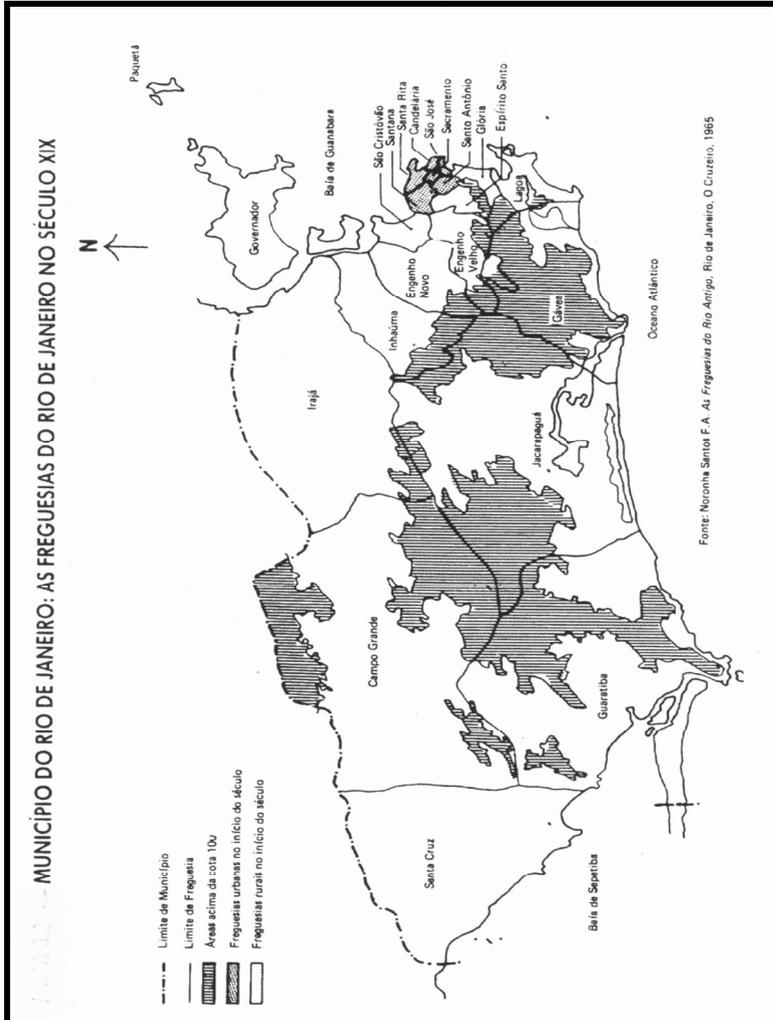
A partir de 1850, com a intensificação dos trabalhos de aterro do Saco de São Diogo, novas regiões passam a constituir pólos de atração dos setores menos favorecidos, dando mobilidade em direção às freguesias mais rurais isoladas da con-

fluência urbana, expandindo, assim, o falar das classes mais populares. É criada a Cidade Nova (área que atualmente abrange a Cidade Nova, o Estácio, o Catumbi e parte do Rio Comprido) e ocupada uma grande parte dos terrenos situados no antigo Caminho de Mata Porcos (Estácio). A freguesia do Engenho Velho, ainda sem função residencial urbana, vê iniciado o processo de retalhamento de suas fazendas e sítios. Mas é com a inauguração do primeiro trecho da Estrada de Ferro Dom Pedro II, em 1858, e, dez anos depois, o surgimento da primeira linha de bondes do Rio de Janeiro que as freguesias do Engenho Velho e da Lagoa passam a ser extensões residenciais do centro urbano, e as freguesias que se mantinham exclusivamente rurais passam a se constituir como “núcleos dormitórios” ligados ao Centro. Enquanto estas são o pólo de atração das classes menos favorecidas, aquelas recebem indivíduos dos setores mais favorecidos, com um melhor nível de escolaridade.

Ao final da monarquia, a cidade do Rio de Janeiro dividia-se em diversas freguesias ou paróquias, que vieram, mais tarde, a constituir os territórios de jurisdição administrativa. Havia 21 freguesias: Candelária, São José, Sacramento, Santa Rita, Santana, Santo Antônio, Glória, Lagoa, Gávea, Espírito Santo, São Cristóvão, Engenho Velho, Engenho Novo, Inhaúma, Irajá, Jacarepaguá, Guaratiba, Campo Grande, Santa Cruz, Governador, e Paquetá.

Esse processo de mobilidade sócio-espacial acarretou a expansão da cidade e uma diferenciação sócio-cultural, fazendo com que o português carioca, ao final do século XIX, fosse marcado por quatro grandes resultantes (CALLOU & AVELLAR, 2002): um falar de maior prestígio, mais próximo do que podemos chamar de norma, marcando as classes mais altas ocupantes da Zona Sul; um falar de caráter mais popular, característico das classes menos favorecidas que permaneciam nas freguesias centrais de Santa Rita, Espírito Santo e Santo

Antônio; um falar rural, nas freguesias mais afastadas do centro, como Guaratiba, Jacarepaguá e Campo Grande; e um falar oriundo da confluência entre habitantes das regiões rurais e centrais, nas freguesias de Inhaúma e Engenho Novo.



Sem dúvida, a disposição espacial dos habitantes do Rio de Janeiro refletiu uma configuração sociolinguística diversificada. No entanto, segundo Callou e Avelar (2002), para atingirmos o perfil histórico sociolinguístico que caracteriza a nossa cidade, não podemos levar em conta apenas o processo de mobilidade social. Há que se considerar outros fatores que influenciaram e continuam a influenciar a diferenciação linguística.

A MIGRAÇÃO PORTUGUESA

A primeira leva de imigrantes portugueses, cerca de 15 mil, vindos com D.João VI, era constituída em grande parte por indivíduos do setor administrativo, ao lado de fidalgos, padres, advogados, “praticantes” de medicina (ALENCAS-TRO, 1997).

A chegada desses imigrantes provocou uma mudança nas freguesias centrais, já que a eles interessavam locais que facilitassem o exercício dos cargos administrativos e o acesso a serviços e bens diversos. Temos, assim, a primeira diferenciação entre o urbano – zona das classes mais abastadas, apresentando um percentual maior de indivíduos escolarizados –, com uma configuração linguística marcada pelo contato entre os locais e novos moradores, e o rural – área das classes menos favorecidas, com um maior índice de analfabetos – com ausência desse contato.

Nas freguesias urbanas, verifica-se uma diferenciação social. Candelária e São José são as preferidas das classes dirigentes. Nas demais – Sacramento, Santa Rita e Santana – concentram-se as classes de baixa renda, com reduzido poder de mobilidade.

O desenvolvimento da cidade, com a vinda da Corte Portuguesa, provocou um crescimento da população escrava, que chegou a ultrapassar, em algumas freguesias urbanas, o

número de indivíduos livres.

O Rio de Janeiro que, segundo Alencastro (1997), de 1821 a 1849 tinha “características de uma cidade quase negra (...) de uma cidade meio africana” vê mudada essa situação em decorrência da imigração portuguesa.

Durante a fase de imigração de *transição* (1701-1850), em que houve uma maior evidência de membros da elite, 80 a 90% dos portugueses eram alfabetizados (VENÂNCIO, 2000). A partir de 1851, com a imigração de *massa* (1851-1960), quando passam a imigrar homens, mulheres e crianças de diferentes níveis e classes, o quadro se altera.

Essa imigração portuguesa, contínua ao longo de todo o período imperial, apresenta-se “como um fato polêmico para a interpretação sócio-histórica do falar carioca” (CALLOU e AVELAR, 2002). Segundo esses autores,

Não há indícios suficientes para argumentar em favor de que essa imigração tenha sido a base para a composição de características que teriam permitido diferenciar o falar carioca de outros falares brasileiros.

Idéia defendida, entre outros, por Alencastro (1997), que afirma:

Na corte, a presença mais densa de portugueses – donos da língua –, e a presença igualmente densa de africanos e de seus descendentes – deformadores da língua oficial –, levou a população alfabetizada a moldar sua fala àquela do primeiro grupo.

No entanto, não podemos desconhecer a lição de Saussure que diz ser a língua, parte social da linguagem, resultante do contato estabelecido entre os membros de uma comunidade. Logo, o contato entre portugueses e locais deve ter gerado influências mútuas.

DOIS TRAÇOS FONOLÓGICOS DO RIO DE JANEIRO

Dois traços fonológicos são levados em conta quando se procuram marcas lingüísticas deixadas pelos portugueses na fala carioca: o “chiamento” do S e a realização do R que, segundo Alencastro (1997), modificou-se a partir da imigração portuguesa

... o r bem rolado do falarr carioca só se acentuou na segunda metade do século XIX, quando desembarcou no Rio de Janeiro a imigração portuguesa.

A distribuição do R,

consoante que apresenta várias possibilidades de pronúncia, desde uma realização considerada padrão, mais conservadora, de vibrante anterior, o chamado *r* “rolado”, mais freqüente nos falares gaúcho e paulista, até uma aspiração ou ausência do segmento, em final de infinitivo, como em *tomá(r)*, *fazê(r)* realizações mais inovadoras” (CALLOU & LEITE, 2002),

exemplifica bem a diferenciação por área geográfica de residência.

No Rio de Janeiro, quanto à fala culta, percebe-se, diante da análise de gráficos constantes da tese de Callou (1987), que a Zona Suburbana, com resquícios de características rurais, revela-se mais inovadora e estável, apresentando uma freqüência maior de aspiradas, talvez por ser menos sensível às áreas de prestígio. Na Zona Sul, área urbana, onde há uma interação sócio-cultural mais acentuada, constata-se uma instabilidade, com realizações mais conservadoras, que são as de maior prestígio, e mais inovadoras na faixa etária mais jovem e do sexo feminino. A Zona Norte, área de ocupação mais antiga e tradicional da cidade, com posição geográfica intermediária entre as duas outras áreas, apresenta formas mais conservadoras, ora se aproximando da Zona Sul, ora da Zona Suburbana.

No que tange ao “chiamento” do S, característico do linguajar carioca, atribuído por alguns à influência da migração portuguesa, Callou e Marques (1975) fazem um levantamento

minucioso dessa realidade lingüística. Levando em conta diferenças diastráticas e diatópicas, investigam seis áreas: Centro, Zona Norte, Zona Sul, Madureira, Jacarepaguá e Campo Grande. Tomam como informantes homens e mulheres, na faixa etária de 20 a 45 anos, cariocas, filhos de pais cariocas, distribuídos por três níveis de escolaridade: primário, médio e superior.

A partir dos dados recolhidos, concluem que, tanto em posição medial como em final de palavra, o tratamento geral do – s implosivo no Rio de Janeiro é a palatalização, mais frequente no fechamento de sílaba (85, 4%), embora ocorram outras realizações, tais como: alveolar (8, 6%), palatal + alveolar ou alveolar + palatal (5, 4%), fricativa laríngea (aspiração) (0, 4%), aspiração + palatal (0, 2) e o zero fonético (3, 2%).

Dos pontos-de-vista diastrático e diatópico, constataram que Madureira e Zona Sul, áreas de mais acentuada interação sócio-cultural, apresentam maior grau de oscilação do – s pós-vocálico, em especial entre mulheres de nível médio de instrução.

Na Zona Sul, encontraram 70% de S “chiado” versus 30% de S “não-chiado”, enquanto que no Centro, o índice de “chiado” chegou a 96%. Não podemos esquecer que essa última foi a área inicial da residência portuguesa.

Esta constatação leva as autoras a afirmarem

A necessidade de se estudar a influência da fala de indivíduos procedentes de outras regiões do país sobre a linguagem carioca e a importância que uma tendência para imitar a palatalização do falar do Rio de Janeiro possa ter.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve análise que acabamos de fazer, abrangendo a estrutura sócio-espacial, a mobilidade social, as condições sócio-econômicas e culturais, e a imigração portuguesa, ajuda a compreender os fatores de diferenciação do linguajar carioca.

A fala do Rio de Janeiro é, pois, um conjunto de variedades regionais, resultante de uma interação lingüística, um instrumento de comunicação social maleável e diversificado em todos os seus aspectos, utilizado por indivíduos de origens diversas, numa sociedade diversificada social, cultural e geograficamente.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, L. F. (org.). *História da vida privada no Brasil*. V. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

CALLOU, D. Da história social à história lingüística: o Rio de Janeiro no século XIX. **In:** ALKMIN, Tânia Maria (org.). *Para a história do português brasileiro*. V.III. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 1999.

———. *Variação e distribuição da vibrante na fala urbana culta do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PROED/UFRJ, 1987.

CALLOU, D. & AVELAR, J. Subsídios para uma história do falar carioca: mobilidade social no Rio de Janeiro do século XIX. **In:** *Para a história do português brasileiro – Notícias de corpora e outros estudos – V. IV*. Organização: Maria Eugênia L. Duarte e Dinah Callou. Faculdade de Letras da UFRJ/FAPERJ, Rio de Janeiro, 2002.

CALLOU, D. & LEITE, Y. *Como falam os brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CALLOU, D. & MARQUES, M.H. O – s implosivo na linguagem do Rio de Janeiro. **In:** *Littera: revista para professor de português e de literaturas de língua portuguesa*. Ano V – nº 14. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1975.

VENÂNCIO, R. P. Presença portuguesa de colonizadores a imigrantes. **In:** *Brasil 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

O OLHAR E A FRUIÇÃO ESPECTATORIAL

Ildiko Tholt de Vasconcellos
(UERJ e UNIPLI)

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro?[...] É a janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento[...]Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? (LEONARDO DA VINCI)

Na língua portuguesa, olho e olhar, diferentemente de outras línguas, se confundem etimologicamente. A distinção entre o órgão receptor externo, o olho, e o movimento interno do ser que busca informações e significações, ou o olhar, não é evidenciada. Os gregos estabeleciam duas dimensões axiais do olhar: o receptivo e o ativo. O primeiro seria quando o olhar exerce a função de receber estímulos luminosos, vendo involuntariamente, definido como o ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e, o segundo, quando busca algo que o sujeito irá reconhecer, conhecer, distinguir, recortar de um contínuo de imagens, analisar, medir, interpretar, definir, caracterizar, em suma, pensar, resultado de um olhar ativo. Entretanto, ambos são propiciados pelo olho, pela luz e pelos corpos exteriores ao corpo humano.

Na Renascença, vamos encontrar o olhar designado como *perspectiva*, numa busca da recriação da pintura dos Antigos para fundar a ciência dos Modernos e, para tanto, transpõem-se as formas do corpo para as telas. Nesta nova ciência, a proposta é descobrir as leis inscritas no vôo dos pássaros, assim como na órbita dos planetas. Para conseguir alcançar as

duas metas o pintor-cientista aprende a olhar, um olhar que funde o olhar do pintor com o do sábio, atingindo na arte a aliança da carne com o espírito, ou do corpo e da alma, aparência e transcendência, como na obra de Leonardo da Vinci. A partir desta conquista, a verdade da arte é a verdade de corpo e alma e o olho é o instrumento que leva a alma ao mundo, enquanto traz o mundo à alma. É a capacidade de captar a *prima veritá* de todas as coisas, numa pintura fiel às impressões visuais, capaz de transpor para a tela cada matiz, cada sombra, cada mancha que a luz e seus obstáculos produzem. Mas não devemos nos esquecer da pintura do movimento, dos ventos, das tempestades, a perfeita figuração de tempo no espaço, sendo que a *prima veritá* é também a *cosa mentale* com a ajuda da ciência geométrica. O olhar renascentista nada perde, traduzindo o esplendor do real natural, como se fora uma ciência da visão (BOSI, 1988: 66-74).

No cinema é o olhar do cineasta que compõe o olhar do espectador, que se identifica com o *aparato*¹² cinematográfico que, devido a uma série de elementos, favorece uma identificação com o olho natural, do qual resulta uma marcada sensação da presença do mundo enquadrado pela tela, simultaneamente com a consciência por tratar-se de imagens e, logo, uma ausência do real. É a ação deste aparato que marca o olhar do cinema, um olhar previamente filtrado pelo olhar do cineasta que, ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte entre o espectador e as imagens, separa o espectador do mundo. O ato de olhar do espectador é marcado por uma passividade, uma não interferência, uma ausência de escolha, mas também por uma possibilidade bem maior de chegar a lugares do mundo, a acontecimentos, ao subconsciente de personagens na tela, a uma invasão de privacidade que não oferece riscos, a detalhes

¹² Baudry (1970), foi o primeiro teórico de cinema a sugerir que o aparato cinematográfico, representado pela câmera e, num segundo momento, pelo projetor, tem um efeito ideológico sobre o espectador.

imperceptíveis e infinitos, em suma, tem a seu alcance o usufruto desse olhar privilegiado que proporciona prazer, beleza e o faz sentir seguro. O espectador tem o privilégio de observar sem ser observado, o mito do homem invisível, que tudo vê, sem ser visto: onipresente, onisciente, mas não onipotente (XAVIER, 1988: 369-370). Onipotente é o diretor de cinema que tem a faculdade das decisões, lança mão dos códigos cinematográficos para registrar a sua vontade através de suas seleções com intervenções várias, construindo o olhar do espectador.

A trajetória da câmera começa fixa – na frente da qual as pessoas e os objetos, carros e trens, se moviam – passa pelo uso da filmagem à longa distância, que permitia um enfoque mais amplo, chegando até o *close-up* de um rosto humano, em que a linguagem da câmera penetra nos pensamentos e emoções dos personagens. Paralelamente, os espectadores tiveram que aprender a fazer uma leitura eficiente, que dispensa até mesmo um narrador ou as legendas que caracterizaram o cinema em seus primórdios. Existe agora a possibilidade de uma câmera inclinada, provocando uma sensação de instabilidade para a cena. É interessante notar que toda tomada se origina de uma gama de possibilidades, apesar de ter um efeito final o mais natural possível (NELMES, 1996: 103-105). Há uma diferença de natureza da linguagem da câmera e do olho humano, pois em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente. Assim, atos corriqueiros, tais como pegar uma colher, uma flor ou andar, são vistos de modo geral, sem que se perca tempo avaliando o que implicam. No cinema, a câmera intervém com seus meios auxiliares, mergulhos e subidas, interrupções e isolamentos, alongamentos e acelerações, ampliações e reduções. Conforme já foi dito, a câmera nos leva ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões (BENJAMIN, 1994:104-5).

Enquanto na pintura o observador é convidado a uma contemplação que resulta num processo individual de associações, diante de um filme, o espectador mal registra uma imagem com o olhar e ela já se alterou, não pode ser fixada, é efêmera, ao espectador é vedada a faculdade de pensar, seus pensamentos são comandados pelas imagens em movimento que seus olhos captam (BENJAMIN, 1994: 107).

De acordo com Metz, para uma verificação dos olhares é necessário que se faça uma análise textual, a partir das seqüências fílmicas precisas, propiciando um conhecimento da função que os diferentes olhares têm (1985: 56). Ver um filme representa uma complexa imbricação das funções do imaginário, do real e do simbólico. A imagem do cinema não está contida numa tela como a da pintura, há o visível e o invisível, aquilo que está fora da tela numa cena, e ainda as relações entre visibilidade e invisibilidade, que aliadas ao universo do espectador, criam centenas de novas imagens (XAVIER, 1988: 368).

Na primeira metade dos anos 70, como resultado do impacto da semiótica e da psicanálise na teoria do cinema, o conceito de espectador foi avaliado teoricamente, apesar de não ser novidade relacionar o cinema com o inconsciente. Desde os anos 20, observa-se uma leitura dos conceitos de cinema como mediador de desejos inconscientes, a tela como uma projeção da psique, numa investigação da semelhança entre os mecanismos dos sonhos e do inconsciente e os de filmes, mas só na década de 70 foi dada importância ao efeito do cinema no espectador. Podemos identificar três momentos cronológicos na teoria do espectador. Nos anos 1970, Baudry e Metz escreviam sobre o aparato como um significante imaginário para explicar o que ocorria com o espectador no escuro da sala de projeção. Após 1975, a teoria feminista proclamava que o ponto de vista do espectador era naturalmente paternalista, e consistia numa recriação não-problemática da trajetória edipiana. Ela foi duramente contestada pela crítica e cineasta Laura

Mulvey. No terceiro estágio, outros teóricos de cinema, instigados por Mulvey, procuraram ampliar o debate trazendo abordagens teóricas não-psicanalíticas.

No primeiro estágio, Baudry, Bellour e Metz se baseiam na pulsão da libido da criança de Freud e no estágio do espelho de Lacan para explicar o impacto do cinema no inconsciente, estabelecendo uma analogia entre a tela e o espelho, para explicar a relação espectador-tela. Para estes autores o ato de ver um filme se prende aos processos do inconsciente envolvidos na aquisição das diferenças sexuais, linguagem e subjetividade. Assim, cada vez que um espectador assiste a um filme, a trajetória edipiana é recriada, o que implica que o espectador do filme narrativo clássico é do sexo masculino. Baudry (1970) alega que o aparato cinematográfico produz uma posição ideológica ideal como resultado de seu sistema e da mecânica de sua representação (câmera, edição, montagem, projeção, espectador sentado de frente para a tela), ideal porque o cinema narrativo dominante esconde o processo de feitura de filme, criando uma continuidade que resulta em impressão de realidade. O espectador, a que Baudry se refere como “espectador como sujeito transcendental”, tem uma sensação de supremacia, acreditando que é o autor dos significados do texto fílmico, tornando-se cúmplice do idealismo do efeito de realidade cinematográfica. Entretanto, reconhece que o oposto também pode ser verdadeiro: o espectador é construído pelo significado do texto, como consequência, é o efeito do texto fílmico como interferência do aparato cinematográfico.

Mais tarde (1975), Baudry se afasta dessa interpretação do aparato e da conotação ideológica e adota uma interpretação freudiana, enfocando a habilidade de personificar o desejo psíquico do cinema, além de reconhecer uma regressão implícita à infância no posicionamento do espectador, uma abordagem que Metz desenvolve de forma abrangente mais tarde.

Bellour (1975) descreve o cinema como liberação simul-

tânea do imaginário (o reflexo no espelho) e do simbólico (através do discurso fílmico como linguagem). Ao penetrar na experiência fílmica, o espectador primeiro se identifica com o aparato, o projetor funcionando como o olho. Em seguida, ocorre uma identificação narcisista com a imagem e, enquanto transita do imaginário para o simbólico, ocorre o desejo pela imagem. Nesta descrição está implícita a noção de voyeurismo na relação espectador-tela.

Metz (1975) caracteriza o filme como um evento voyeurista pela posição do espectador, identificado com o olhar para a tela numa analogia do espelho, como um momento pré-ediapiano, ou seja, um momento imaginário de unidade do ser. Como consequência, a prática cinematográfica como significante imaginário introduz o complicado paradigma da ausência-presença. O cinema faz presente (significa) o ausente (o imaginário), como se fosse uma gravação do ausente, assim confrontando o espectador com a unidade imaginária da imagem ausente da criança no espelho.

Para Metz, o cinema só é possível pelas paixões perceptivas, o desejo de ver, ou escopofilia, pulsão escópica e voyeurismo. Na teoria do cinema, a escopofilia foi assimilada ao processo inconsciente do espectador quando observa a tela. Metz diz que a cada filme ocorre um retorno dos processos inconscientes na aquisição das diferenças sexuais e simultaneamente um posicionamento voyeurista do espectador enquanto observa sem ser visto na escuridão da sala do cinema (1972: 306). Só com Laura Mulvey (1975), seguida de outras feministas, a questão do gênero espectral foi levantada. Elas construíram uma teoria para descrever o prazer que advém do olhar (*gaze*) masculino, cujo ponto de vista é focado nos filmes, quando observa o corpo feminino (nu ou não). É o olhar fetichista, que a vê como objeto do desejo e não como sujeito e, ao fixá-lo, atribui-lhe significados derivados da percepção masculina, ou, a leitura do texto do corpo da mulher feita pelo

homem. Neste caso a mulher não é agente, não tem o controle, especialmente em relação ao desejo. No cinema clássico narrativo o agenciamento é masculino, seja ele o narrador, o personagem, o diretor ou até mesmo Hollywood, como sinônimo de indústria do cinema. Entretanto, o espectador também é agente, pois ao ver o filme produz um significado, fazendo a leitura do texto fílmico. São os códigos ou convenções da linguagem cinematográfica que decidem o modo como a imagem da mulher será construída. Como os códigos são geralmente masculinos, a fonte do prazer oferecido por tal ponto de vista ao espectador masculino, por identificação, é clara. Mulvey, em outro ensaio (1981), questiona de que modo a espectadora feminina consegue prazer visual dado o tratamento do cinema clássico narrativo ser predominantemente aquele da trajetória edípica, diretamente ligado à percepção e às fantasias masculinas com relação às mulheres. Conclui que a espectadora ou se identifica com a passividade da personagem feminina da tela, ou assume um olhar masculino para ter prazer (1989: 29-38). Mais tarde feministas como Doane (1982) argumentaram que há dois modos de olhar: o da masoquista que se identifica com a personagem feminina passiva, e o de travesti, que se identifica com o protagonista masculino ativo ou herói. Em 1985, Bergstrom, e também Studlar, e em 1988, Modleski, propõem um posicionamento bissexual para a espectadora como uma maneira de identificação com a personagem feminina confinada a estruturas sócio-econômicas e sexuais que fazem dela a vítima. (HAYWARD, 1997: 306-307).

A crítica feminista trouxe novas abordagens, estratégias de leitura e novos conteúdos semióticos e signos, numa especificidade política e teórica caracterizados por uma prática de auto-análise. Acima de tudo, produziu um novo sujeito social: a mulher (DE LAURETIS, 1984: 185).

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. **In:** NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice does-n't: feminism, semiotics, cinema*. Southampton : Camelot Press Ltd, 1984.

HAYWARD, Susan. *Key concepts in cinema studies*. London: Routledge, 1997.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª. ed. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

———. *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier*. Trad. Celia Britton, Annwyl Williams, Bem Brewster and Alfred Guzzetti. London: Macmillan Press Ltd., 1985.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington & Indianapolis: Indiana: University Press, 1989.

NELMES, Jill. Ed. *An introduction to film studies*. London: Routledge, 1996.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. **In:** NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 367-383.

O SINCRETISMO DE LINGUAGENS NO JORNAL

Regina Souza Gomes
(UNIPLI e UNESA)

Interessa-nos, ao escolher o jornal como objeto de estudos, abordar, mais especificamente, a heterogeneidade de linguagens que o constitui, manifestada por diferentes sistemas semióticos: o visual ou imagético, que inclui as manifestações fotográficas, de que iremos tratar particularmente, os desenhos, gráficos e outros tipos de “ilustrações”, bem como o lingüístico (que, no texto jornalístico, não deixa de ser visual). Na verdade, ao nos propormos estudar a produção de sentido nos jornais diários, não podemos nos furtar de observar como se estruturam e interagem as diversas linguagens que compõem esse tipo de texto.

Uma leitura mais atenta do texto jornalístico nos faz concluir que, na constituição dos textos, as linguagens visual e verbal se integram num todo de sentido. Não se trata, portanto, de um texto verbal, de um lado, e um texto visual, de outro, mas as distinções no modo de manifestação dos conteúdos não resistem a um exame mais acurado da estruturação do conteúdo do texto como uma totalidade. Formando, aparentemente, unidades autônomas, fotografia, desenhos, gráficos e relato verbal da notícia são partes de um todo que só significa pelas relações particulares que as diferentes linguagens estabelecem entre si.

Em sua organização profunda, portanto, os enunciados verbais e imagéticos atualizam, conjuntamente, uma só forma do conteúdo. Numa ocorrência textual, numa notícia ou reportagem, a fotografia pode textualizar uma determinada etapa da seqüência narrativa de base, a sanção, por exemplo. Pode também concretizar uma anti-narrativa, pressuposta (ou implícita) no enunciado verbal, fazendo surgir, no nível discursivo, vozes

antagônicas que, conjugadas, criam efeitos de ironia e humor, desvelando um posicionamento ideológico assumido pelo enunciador. Essa unidade de sentido ocorre, portanto, em todas as etapas da geração do sentido. A aparente dispersão que inclui, numa só página de jornal ou num determinado caderno, manchetes, fotos, relatos escritos, charges, comentários, anúncios etc. possui uma organização interna, de natureza mais profunda, que faz com que as diversas matérias e linguagens sejam dotadas de uma feição que lhe dá uma espécie de homogeneidade que as integram num todo discursivo.

Se há necessidade das diversas linguagens, que não significam isoladamente, para a construção do sentido dos textos jornalísticos, constituído de uma só forma do conteúdo, resta agora explicitar também o modo de integração das diversas substâncias do plano da expressão numa só forma, correlativa à forma do conteúdo, construindo o efeito de unidade e homogeneidade que os caracteriza.

A visualidade que marca, na mídia impressa, a manifestação escrita do verbal e a imagem fotográfica, sua distribuição topológica na página e correlação com desenhos, molduras e outros elementos visuais, é o ponto de partida de nossa observação que agora se estende para porções maiores que um ou outro “texto”, uma ou outra página do jornal. Tomando cadernos dirigidos a parcelas dos leitores de diferentes faixas etárias, buscaremos traçar as escolhas enunciativas que, ao dar uma feição plástica ao conjunto, constituem uma identidade, uma unidade que “fala” por si. A sincretização dos mais variados elementos visuais, em confluência com as reiterações temáticas e figurativas e procedimentos argumentativos, nas sucessivas edições do jornal, não indica apenas uma maneira de perceber e compreender o mundo em que circunscreve seus leitores, mas constrói o próprio universo ideológico no qual estão inscritos.

Essa visão mais ampla, no sentido de abranger cada ca-

derno como um todo, considerando vários de seus números, e, ao mesmo tempo, comparativa, já que empregamos como procedimento contrapor dois diferentes cadernos, permitir-nos-á observar os modos de integração entre as linguagens para a produção de um dizer único e coerente.

Escolhemos, então, para análise, os cadernos *Folhinha e Mais!*, ambos da *Folha de S. Paulo*. A diferença gráfica e imagética flagrante entre os encartes, dada a parcela de leitores para os quais se voltam, permite uma percepção mais clara das relações sincréticas que se estabelecem entre as linguagens.

À primeira “olhadela”, logo chama a atenção a explosão de cores e formas das páginas da *Folhinha*. Tudo está marcado por um colorido intenso: os desenhos (e são muitos), as fotografias; molduras em volta de páginas, fotos e seções. “Blocos” de informações em que se segmentam as matérias e, às vezes, páginas inteiras têm também o fundo colorido, sobre as quais são imprimidas as letras pretas ou brancas dos relatos verbais, fazendo um forte contraste. E as cores são várias, dos mais diferentes matizes.

A distribuição desses pequenos “blocos” e colunas de enunciados verbais também é curiosa: os coloridos, em formato muitas vezes irregular, não raramente alternam-se com os conjuntos textuais manifestados sobre a folha branca da página e com desenhos e fotos de cores fortes, produzindo um ritmo quase frenético, como se “saltassem” aos olhos do leitor.

O excesso que caracteriza a quantidade e distribuição de cores é repetido quando a observação recai sobre a quantidade de fotografias e desenhos. São muitos, de tamanhos contrastantes (ora muito pequenos, ora muito grandes), cobrindo diversos pontos da página, formando, muitas vezes, zigzagues. Há desenhos que ocupam quase toda a sua extensão, em volta dos quais (ou sobre os quais) os enunciados lingüísticos e fotografias são espalhados.

Em relação a fotos, desenhos, molduras, podem ser observadas reiterações de cores, em matizes mais ou menos intensos. O azul da figura de um desenho no pé da página, por exemplo, pode ser repetido no casaco de uma figura de criança em primeiro plano, dentro de foto maior na metade superior da página, e no fundo de outra, de menor dimensão, no alto da página. Esse procedimento acontece em vários exemplares do jornal, encadeando, de certa forma, por identidades cromáticas, a dispersão de cores e formas que enchem as folhas do caderno.

Nos desenhos e fotografias, em relação à escolha de figuras e elementos gráficos, predominam os que permitem uma associação fácil ao conteúdo geral do texto, mesmo quando dotados de alguma conotação. É o caso do desenho de uma “velhinha” que representa a cidade de São Paulo, que faz 450 anos (*Folha de S. Paulo*, 17/01/04) ou a figura de uma chave com um nó, concretizando o problema de moradia que aflige as crianças paulistanas (*Folha de S. Paulo*, 06/09/03), ou o fundo amarelado da página que inclui fotos antigas e informações sobre as condições de vida das crianças na cidade de São Paulo do século XVI até meados do século XX (*Folha de S. Paulo*, 24/01/04).

As fotografias trazem, assim, de modo geral, motivos emblemáticos e esperados, de acordo com os assuntos tratados. Crianças mal-vestidas, dentro de uma “carroça” para concretizar o tema da carência de moradias ou rodeadas de animais em matéria sobre a necessidade de separação dos bichos de estimação são alguns exemplos. As figuras de crianças, cujo olhar está voltado para o enunciário, produzindo efeito de subjetividade e proximidade, preponderaram. A inovação fica por conta de molduras coloridas, o ponto de vista na tomada das figuras ou na colocação inclinada da fotografia na página.

Em relação à manifestação verbal, as colunas nas quais se organizam os enunciados são entrecortadas de imagens, de

dimensões variáveis, nunca muito longas nem ininterruptas, com letras geralmente maiores que as do resto do jornal. As manchetes apresentam tamanhos e tipos gráficos variados, predominando as que são compostas de traços mais espessos, com detalhes mais finos. As matérias também são curtas (tais quais as frases e parágrafos que as constituem) e, quando se estendem por mais de duas páginas, são segmentadas em pequenos conjuntos com relatos e informações de pouco fôlego, relativamente independentes uns dos outros, construídos como todos de sentido. Desse modo, as cores fortes, a variedade de tipos de letras, as frases curtas, a segmentação das matérias em pequenos blocos, o excesso de fotos e desenhos, envolvendo e entremeando os textos escritos são concretizações, no plano da expressão, de categorias mais profundas /descontinuidade/, /irregularidade/, /multiplicidade/, marcadas pela intensidade e concentração de elementos, pelo ritmo acelerado.

Os assuntos tratados variam entre curiosidades, informações sobre cinema, cds, dvds, teatro, livros, diversões, brinquedos, bichos de estimação e matérias “educativas”, com assuntos que abrangem a ciência, a história, a cultura (geralmente relativos à cidade de São Paulo). Nas manchetes, a recorrência de figuras e temas é identificável: “Viagem dos peixes bicudos” (31/01/04); “Pequenos relatos”, “Rua era palco de brincadeiras e furtos” (24/01/04); “Descubra o circo da cidade” (29/11/03); “Aonde vão os brinquedos”, “Viagem pela história da comunicação” (13/12/03); “Pensamentos de criança”, “Menino ouve barriga roncar” (06/09/03); “Diversão na cidade”, “Poeta cantava como pássaro” (17/01/04).

É num universo de brincadeiras, diversão, bichinhos, brinquedos, circos, lições, viagens (mesmo que imaginárias), descobertas e crianças que se move o leitor “mirim” ao qual o caderno se dirige – e que nele se inscreve. É certo que medos, violência, fome e outras carências também são comentados, mas se misturam nas páginas coloridas e divertidas do encarte in-

fantil do jornal.

Através da linguagem mais intimista, não raras vezes marcada pela debreagem enunciativa, o enunciador fala num tom coloquial, salpicado de interrogações e exclamações:

Houve um tempo em que ser criança era só um estado de espera. “Espera de quê?”, você pergunta. Para virar adulto! Parece estranho, mas, para as crianças, escolher o que vestir ou comer é algo até “moderno” (21/01/04)

Não basta querer um bicho de estimação de presente, é preciso cuidar dele.

A veterinária Silvia Parisi, que coordena o projeto Vida de Cão, nas escolas de São Paulo, fala sobre a posse responsável. “O bicho não é um brinquedo que a gente ganha e depois enoja, só deixa preso e não leva para passear” (29/11/03)

Você já se imaginou em um lugar com mais de 70 mil gibis? Na Gibiteca Henfil, no Centro Cultural Vergueiro, 1000, tel. 0/xx/11/3277-3611, você encontra essa variedade. Amanhã, dia 18, ocorre o Neo Animation, com animações, filmes e clipes do Japão (17/01/04).

Portanto, é com uma linguagem de quem conversa animadamente com seu leitor que o texto se constrói, buscando reter a atenção da criança inquieta que assim recebe “dicas”, lições e informações. Ora buscando identificar-se com seu ponto de vista, suas curiosidades, espantos, enfim, suas percepções e sentimentos, como acontece na passagem anteriormente citada, da *Folhinha* de 24/01/04 (““Espera de quê?”, você pergunta. Para virar adulto! Parece estranho...””), ora afastando-se delicadamente para adverti-la (como ocorre na passagem transcrita de reportagem publicada em 29/11/03: “Não basta querer um bicho de estimação de presente, é preciso cuidar dele”), esse enunciador espalha também, no texto, palavras que não são propriamente extraídas do universo lingüístico da criança. O emprego de vocábulos como “comumente”, “adep-tas”, “manuseavam”, “danificados” e outros já indicam que tipo de leitor criança está implicitamente inscrito no texto.

É, sim, um leitor irrequieto, desassossegado, dinâmico, brincalhão e alegre, fascinado – e hipnotizado – pelo excesso de cores, formas e imagens, pelo ritmo veloz e “saltitante” construído pela distribuição topológica de desenhos, fotografias e “porções” de enunciados verbais curtos e diretos, pouco afeito a leituras mais demoradas. Mas é também um leitor que se identifica com uma parcela da sociedade que tem acesso à educação e à cultura. Para a imagem de leitor construída no texto, é pertinente que ele mostre interesse por poesia, teatro, cinema, música e outras artes, conteúdos que recheiam as páginas do caderno infantil.

Nesse sentido, o mesmo leitor privilegiado é o que lê o caderno *Mais!* da *Folha de S. Paulo*. Caderno especial publicado aos domingos, tem, como a *Folhinha*, formato diferente do resto do jornal. Quase quadrangular, de menor largura e com metade do comprimento, traz freqüentemente artigos e reportagens nas áreas das ciências humanas (filosofia, sociologia, psicanálise, história, literatura e outras) e naturais (física, astrologia, biologia, etc.). Com artigos assinados por renomados cientistas, informações sobre lançamentos de livros, exposições, teatro, cinema, exige do leitor conhecimento mais específico e aprofundado em diversas áreas do conhecimento, sem os quais é impossível compreender os textos.

O modo de presença gráfico dos enunciados verbais e imagens em muito difere do que se vê na *Folhinha*, obviamente. Há uma economia de cores nos frisos e traços que separam as colunas e manchetes, que também são menos espessos e intensos. Há poucas imagens e as fotografias muito coloridas ou de grandes dimensões são, de modo geral, únicas na página, ressaltando sua “beleza plástica” e o impacto que causam. Uma continuidade mais extensa de colunas se sucede nas páginas, com subtítulos discretamente marcados por letras em negrito. As matérias e artigos são mais longos, ocupam várias páginas, mostrando, muitas vezes, os vários pontos de vista em

sua abordagem, assumidos pelos diversos atores que concretizam o enunciador no texto.

A economia e o equilíbrio de cores e traços, a distribuição criteriosa e parcimoniosa das imagens na página não indicam, entretanto, total despojamento na elaboração gráfica ou tendência à monotonia. Reafirmando valores como originalidade e criatividade, a escolha e a disposição dos tipos gráficos, manchetes, destaques e fotografias, feitas pelo enunciador, obedecem aos parâmetros da “elegância” e discrição, sem deixar de lançar mão do inesperado e da ruptura.

O caderno *Mais!* traz sempre, nas manchetes, letras mais finas e compridas, mas que podem ser pontuadas por palavras com letras mais grossas ou coloridas. Às vezes, as manchetes podem aparecer na posição vertical, obrigando o leitor a um deslocamento para proceder a leitura. Outras vezes, as letras tomam uma forma circular, seguindo determinados procedimentos gráficos já indicados pela capa. Este é, aliás, um recurso comum: determinados traços (uma cor dominante, uma forma, uma disposição de elementos no espaço da página) presentes na capa são reiterados nas páginas interiores de um exemplar do caderno, distinguindo-o de todos os outros. Geralmente esse traço peculiar – e sempre muito discreto e elegante – de alguma forma dá identidade e encadeamento a uma temática comum de um número, em oposição aos outros.

Esses pequenos desvios, contudo, não chegam a infringir uma regularidade e constância no projeto gráfico e “artístico” cuidadosamente realizado, tendo os “créditos” publicados no verso da capa, em letras miúdas, verticalmente centralizados na borda da página.

Enquanto o logotipo da *Folhinha* aparece sempre à direita, com duas cores (a letra *h* se distingue do resto das letras, com olhos e boca desenhados no corpo da letra, e uma caracterização identificável à manchete principal), em *Mais!*, não há,

nesse caso, uma rotina: podendo estar à esquerda e à direita (mais freqüentemente), em posição horizontal ou vertical, geralmente em branco sobre fundo colorido, o logotipo acompanha, também, a composição diagramática da capa.

Tem, de modo geral, apenas uma chamada do conteúdo do encarte na capa, a sua matéria principal. Traz principalmente fotografias que ocupam toda a extensão da capa, coloridas ou em preto e branco, com raras exceções. Reproduções de obras de arte também podem ocorrer.

Ao contrário da *Folhinha*, os conteúdos das manchetes são mais enigmáticos e pouco dizem do assunto para o qual apontam. Vejamos algumas delas: “O outro lado da matéria prima da dor”, “O espaço, fronteira final”, “O conceito que nunca existiu” (02/11/03); “Fachadas do esquecimento”, “Um mestre no horizonte do imprevisto” (14/09/03); “O embaraço da forma”, “O trabalho do alfaiate”, “Ideologias lingüísticas” (07/09/03); “A paixão pelo real”, “O percurso digital da dissonância concreta” (30/11/03); “O espaço sem esquinas”, “Filosofia DUB” (09/11/03); “Um chapéu de muitos bicos”, “O seqüestro acadêmico do estilo” (14/12/03); “Universo feio”, “Astros na mira”, “O véu e a lei” (11/01/04); “A abstração revisitada”, “Memória dura” (01/02/04).

Como podemos perceber na amostragem acima, predominam palavras mais abstratas, temáticas: filosofias, ideologias, conceitos, percursos, espaços, memória. Quando surgem expressões figurativas são metáforas que exigem esforço de decifração. Geralmente estão combinadas com palavras abstratas (“O véu e a lei”, “Astros na mira”, “O trabalho do alfaiate”) ou deslocadas do universo de conteúdos esperado para esse caderno (“Um chapéu de muitos bicos”), obrigando o leitor a descobrir um sentido conotado a ser agregado à sua primeira significação. Muitas vezes apenas a leitura de todo o artigo ou reportagem possibilita ao enunciatário atar o fio que une manchete e o resto do texto.

Mas isso somente é cabível para um leitor competente, de conhecimento enciclopédico amplo, capaz, muitas vezes, de relacionar artes plásticas, neurobiologia e cultura clássica, como na matéria “Memória dura”, assinada por Reinaldo José Lopes para *Mais!* de 01/02/04. Incluindo a fotografia de “detalhe de obra de Beth Moysés que integrou a mostra ‘Memória do afeto’ em São Paulo em outubro passado”, segundo a legenda, a reportagem é assim iniciada:

Os gregos sabiam do que estavam falando quando fizeram de sua deusa Mnemósine, a Memória personificada, a mãe das Musas e, portanto, a raiz de todas as artes humanas, da história à astronomia. Entre os escandinavos, nem deus supremo Odin podia se dar ao luxo de fazer qualquer coisa sem o par de corvos gêmeos, Hugin (Pensamento) e Munin (Memória), que se empoeiravam em seus ombros. A capacidade de estocar eventos, coisas e sensações na mente está entre as bases do raciocínio e da criatividade de deuses e homens – e entre os mais duradouros enigmas da ciência.

Depois de décadas analisando as interações moleculares entre células nervosas em animais e seres humanos, os cientistas conseguiram aprender muito sobre como as conexões entre neurônios nascem e desaparecem, mas relativamente pouco sobre o processo físico de armazenamento (ou descarte) de memórias. O desafio agora, avaliam neurocientistas, é compreender como o quebra-cabeças da ligação entre cada um dos cerca de 100 bilhões de neurônios se organiza em unidades maiores para armazenar ou alterar as memórias.

Mesmo concedendo ao leitor leigo no assunto (mas, sem dúvida, com um conhecimento médio de biologia) algumas explicações didáticas de alguns conceitos como *príon* (“versão normal da proteína que causa o mal da vaca louca”), *axônios* (“terminais que ligam as células nervosas”), *sinapses* (“conexões entre as células nervosas”) e outros, além do esclarecimento de que CPEB é uma molécula, é difícil efetivamente compreender a fala do cientista Ivan Izquierdo, na transcrição abaixo, retirada da mesma reportagem, adiante:

A reação entre o CPEB e plasticidade sinóptica é ainda especulativa”, afirma Izquierdo. “Os mecanismos do armazenamento são desconhecidos. Acredita-se que dependam de alguma modificação nas sinapses usadas para adquirir uma memória, mas na maioria dos casos não fazemos a menor idéia de quais sejam essas sinapses”, avalia o bioquímico da UFRGS.

O enunciador inscreve, assim, um leitor especialíssimo, particularizando o já seletivo grupo de pessoas para o qual o jornal se dirige. Esse leitor é então qualificado como perspicaz, inteligente, capaz de acompanhar as últimas descobertas e pesquisas de cientistas e pensadores, identificado com os intelectuais, atores do enunciado ou figurativizações do enunciador que circulam no texto.

Esse mesmo enunciatário acostumado à organização elegante da apresentação plástica dos elementos gráficos nas páginas do caderno e à colaboração periódica de autores como Jacques Rancière, Robert Kurz, Peter Burke, Juan José Saer; às poesias e ilustrações de artistas plásticos na sua última página ou ao conjunto de seções mais ou menos estável em que se divide, espera também uma regularidade que se traduz nas relações inusitadas e aparentemente “despropositadas” (pelo menos para um leitor pouco afeito a esses “enigmas” interpretativos) entre as imagens e o conteúdo do texto. Isso ocorre, por exemplo, na reportagem científica intitulada “Memória dura”, já comentada, que é “ilustrada” pela fotografia de uma obra artística, em que as figuras que constituem as fotos apenas a elas se ligam tangencialmente.

O inusitado que encanta também pode se fazer ver pela beleza das fotografias em si, seus arranjos de cores e formas, sua presença solitária e imperiosa na página, ou pelo “charme” de antigas fotografias em preto e branco, nas quais habitam as figuras de importantes autores (poetas, escritores, filósofos, outros pensadores) já falecidos, em sua intimidade ou em suas ligações acadêmicas e pessoais com outras personalidades também importantes, para dar alguns exemplos.

Constrói-se, assim, pelas escolhas dos conteúdos e os modos de abordá-los e desenvolvê-los, pela seleção de fotos e pelos arranjos dos elementos expressivos tanto das imagens quanto da apresentação gráfica do verbal escrito, um leitor que se distingue e se eleva entre os outros, o que se percebe pela própria palavra que forma seu logotipo, acentuada pela exclamação (*Mais!*)

Mesmo a descrição pouco pormenorizada dos modos de presença das diferentes linguagens e sua integração nos diversos cadernos aponta para a especificidade e refinamentos pontuais que devem, entretanto, ser examinados não em suas particularidades, mas nas regularidades e reiterações que os constituem, se o que pretendemos é pensar na questão da identidade de um “sujeito semiótico” (LANDOWSKI, 1992: 118). Começamos pelos contrastes entre os cadernos, cada um dotado de identidade própria.

De um lado, vemos o excesso e a intensidade de cores, de formas, de segmentações do conteúdo, das letras, característicos da *Folhinha*. De outro, em *Mais!*, a economia e descrição das cores e formas, sua distribuição equilibrada nas fotos e na diagramação das páginas.

A continuidade e extensividade da manifestação verbal que se prolonga, sem interrupções relevantes, por várias páginas, diluindo os acentos passionais do conteúdo, exigindo uma demora na leitura que se estende à sua relação enigmática com a fotografia individualiza o caderno *Mais!*. Categorias da expressão como /uniformidade/, /regularidade/, /duratividade/, constituindo um ritmo desacelerado e produzindo os efeitos de sentido de elegância e discrição, associam-se, no plano do conteúdo, à possibilidade de reflexão inteligente e interiorização dos temas tratados, ao bom gosto, à sobriedade, unindo diagramação, o grafismo da linguagem escrita, e a fotografia, num só conjunto articulado e sincrético, recobrando a estruturação tanto do plano da expressão quanto do plano do conteúdo.

Ao contrário, *Folhinha* é identificável pela descontinuidade e intensidade de suas manifestações verbais e imagéticas impactantes, que se sucedem em ritmo não uniforme, formando zigue-zagues e saltos, acolhendo uma leitura rápida, apreensível em pouco mais que uma olhadela. Dessa vez, as categorias que subsumem o excesso de elementos, o colorido forte e a segmentação desordenada apresentam uma tonicidade maior e uma duratividade menor, conduzindo a um ritmo mais acelerado. A multiplicidade, irregularidade e rapidez constroem os efeitos de dinamismo, inquietude e alegria ruidosa que, supostamente, inscrevem no texto o modo de ser da criança, mas que denunciam, na verdade, um modo de ver a criança, seus interesses e seu jeito de habitar o mundo.

Mais uma vez, tal qual no caderno dirigido a adultos “especiais”, o plano da expressão e o do conteúdo das linguagens de constituição desse caderno infantil se incorporam para dizer conteúdos, envolver seus leitores e impor ideologias.

Se cada caderno se constitui com uma “personalidade” própria e se destina a um público específico, há marcas significativas de uma identidade que subsume as particularidades. A *Folha*, como já mostrou Discini (2003) caracteriza-se pelo “*ethos* mais eufemístico e relativizador” (p. 172), “fundamentado mais pela probabilidade” (p. 200), firmando-se “no simulacro do mais polifônico, do menos absoluto” (p. 182). Seja na forma mais inquieta da *Folhinha* ou mais contida e sóbria de *Mais!*, é um mesmo sujeito refinado, com “um *gosto de luxo*” (DISCINI, 2003: 219), de tom atenuado e aberto a vários pontos de vista, que fala em ambos os cadernos.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Texto e imagem. In: *Linguagens: revista da Associação Brasileira de Semiótica*, Porto Alegre, p. 29-37, n°. 1, out. de 1986.

———. Problemas de expressão: figuras de conteúdo e figuras de expressão. **In:** *Significação*, 6. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, 1987, p. 5-10.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.

———. Um olhar semiótico sobre o jornal. *Caderno de Discussão do V Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, n° 5, dez. 1999. São Paulo: PUC-SP, USP, CNRS, p. 26-42.

———. Jornal: simulacros. *Caderno de Discussão do VI Colóquio do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, n° 6, dez.2000. São Paulo: PUC-SP, USP, CNRS, p. 255-261.

FIORIN, José Luiz. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. *Itinerários: Revista de Literatura*, n. especial, Araraquara: UNESP, 2003, p. 77-89.

FLOCH, Jean-Marie. Semiótica plástica e linguagem publicitária. **In:** *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, 6. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, jan 1987, p.28-50.

———. *Petites mythologies de l'oeil et de l'sprit: pour une sémiotique plastique*. Paris: Éditions Hadès, Amsterdam: Benjamins, 1985.

FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editoria, Humanitas, USP: FFLCH, 2001.

GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. **In:** *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, n°4. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, jun 1984, p.18-59.

———. COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, [s/d.].

———. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome 2. Paris: Hachette, 1986.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. São Paulo: Pontes, 1992.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Notas sobre presentificação: inteligibilidade e sensibilidade na primeira página do jornal. *Caderno de Discussão do VI Colóquio do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, n° 6, dez.2000. São Paulo: PUC-SP, USP, CNRS, p. 177-187.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Anablume, 1997.

———. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TEIXEIRA, Lucia. Relações entre o verbal e o não-verbal: pressupostos teóricos. *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, n° 7, dez.2001. São Paulo: PUC-SP, USP, CNRS, p. 415-426.

———. *Station Bourse: o que os olhos não viram*. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata. *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. [No prelo.]

THÜRLEMANN, Félix. *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1982.

OS EDITORIAIS DE *O GLOBO*

Ana Lea Rosa da Cruz (UNIPLI)

INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a investigar os editoriais do jornal *O Globo*, apresentados sob a forma de dois artigos que abordam um mesmo tema: um, intitulado *Nossa Opinião*, apresenta a visão do jornal e outro, sob o título *Outra Opinião*, geralmente assinado por um especialista ou autoridade no assunto tratado, mostra visão diferente da que o jornal assume. O que procuramos analisar é como um texto de caráter argumentativo se posiciona política e socialmente diante de questões polêmicas. Sabendo que "a produção de sentidos na notícia" (MARIANI, 1998: 60), ou, nesse caso, no editorial, se dá a partir das relações sociais e políticas entre jornalistas, leitores e da "linha política dominante no jornal" (*ibid*, p.60), observamos que o fato de o jornal oferecer ao leitor uma outra opinião constitui a possibilidade de fazer emergir outros sentidos além daqueles que *Nossa Opinião* constrói.

NOSSA OPINIÃO / OUTRA OPINIÃO

O editorial de um jornal expressa sempre o ponto de vista sobre fatos, levando em conta o contexto em que aconteceram, seus reflexos e transtornos na vida das pessoas. Texto de caráter opinativo, retrata o pensamento do jornal e de seus editores. Partindo de uma notícia ou de um tema, o editorialista tece reflexões sobre o assunto em questão, posicionando-se criticamente, de forma a persuadir, influenciar o modo de pensar de outrem.

Ao se colocar criticamente diante das questões, o editorial do jornal cumpre a função do texto dissertativo. O editorial *Nossa Opinião*, ao dividir espaço com *Outra Opinião*, permite

avaliar como, no jogo comunicativo, esses textos se desenvolvem de diferentes formas, em determinadas condições de produção.

O que nos interessa analisar nesses textos é a condição em que são produzidos e os sentidos que daí emanam, influenciando e orientando conclusões que caracterizam o discurso do editor e de seu interlocutor, atuando sobre aqueles que lêem o jornal *O Globo*, visto que os sujeitos produtores do editorial falam de um lugar social estabelecido pela posição que ocupam na sociedade, como confirma Eni Orlandi:

Em Benveniste é o sujeito que se apropria da linguagem, num momento individual . Nesse passo, podemos dizer que, pela consideração fundamental das condições de produção na AD, não é o sujeito (locutor) que se apropria, mas há uma forma social de apropriação da linguagem em que está refletida a ilusão do sujeito, isto é, sua interpelação feita pela ideologia. É nesse jogo do lugar social e dos sentidos estabelecidos que está representada a determinação histórico-social do discurso (ORLANDI, 2003: 110).

Os editoriais do jornal *O Globo* que se apresentam sob a forma de *Nossa Opinião / Outra Opinião* nos oferecem subsídios para analisar as formações discursivas que derivam da oposição de idéias sobre um mesmo assunto. E a produção do discurso desses textos se faz da articulação do processo polisêmico em que os sentidos migram de um pólo a outro, possibilitando inúmeros significados.

O editorial *Nossa Opinião / Outra Opinião* do dia 13 de dezembro de 2003 que será objeto de análise neste artigo (em anexo), traz como **tema em discussão: Radicais do PT**. Esse editorial divide com um outro a difícil tarefa de se posicionar diante de tema polêmico que é falar sobre o partido do governo, que, de acordo com a história, nasce da vontade de homens do povo em pensar, agir e propor soluções para os vários problemas da sociedade brasileira. No dizer dos petistas, esse partido surge como um partido de massas, democrático e socialista.

É a partir desse ponto que o editorial vai se posicionar diante da atitude do partido dos trabalhadores de expulsar seus membros – uma senadora e três deputados – alegando sua falta de fidelidade ao partido. É também nesse ponto que o sujeito-editor se inscreve, já afetado pela formação discursiva da própria constituição do partido dos trabalhadores. Ao se propor analisar a atitude do Diretório Nacional do PT sobre as expulsões de alguns petistas, esse sujeito não só se significa como também vai significar aqueles que compartilham do mesmo significante “pela fidelidade”, título do texto *Nossa Opinião*, que justifica a saída desses políticos do partido.

Desse modo, ao serem interpelados pela ideologia de que o PT e os petistas organizados lutam para que o Brasil e o mundo não sejam tratados como mercadorias, os sujeitos editor e leitores que concordam com a expulsão desses membros do partido tornam-se sujeitos do seu discurso e têm certeza de que são senhores de seu dizer, ou seja, acreditam que aqueles que não são fiéis às idéias e ideais do partido não devem permanecer no mesmo.

Num mundo globalizado como esse em que vivemos, os sentidos circulam de todas as maneiras possíveis e vão tomando forma à medida que identificam os sujeitos de uma mesma comunidade falante / pensante. *Nossa Opinião*, então, se posiciona do lugar de um jornal sério e de grande circulação no país, que está a serviço da informação e oferece aos seus leitores a oportunidade de se expressarem através da opinião do jornal, ou da opinião do outro, no caso *Outra Opinião*, representado, num contexto em que a decisão sobre a expulsão dos parlamentares causa polêmica e divide as opiniões, pelo deputado federal Chico Alencar, membro do Diretório Nacional do PT.

Ao acolher uma outra opinião, o jornal, então, cumpre seu papel perante uma sociedade que luta pela democracia e pela liberdade de expressão. Não pode, por isso ser tachado de antidemocrático ou coisas do gênero. No entanto, o que se

percebe é que o sujeito de *Nossa Opinião*, na verdade legitima uma determinada ordem social, respaldado nas leis que asseguram o direito de expressão na imprensa. Através da marca lingüística “nossa” que dilui os vários “eu” da empresa jornalística, o sujeito-editor elogia a atuação do PT na administração do país, relembrando o compromisso que este assumiu quando da campanha eleitoral, para logo em seguida se solidarizar com a decisão do partido em expulsar aqueles que destoam das propostas dele.

Dessa forma, o sujeito-editor “interage” com outros sujeitos que se inscrevem na formação discursiva em prol da decisão do PT de expulsar aqueles que, de acordo com o discurso do jornal, visam projetos secundários, ou possuem “visões ideológicas individuais”. Ao se posicionar a favor da expulsão desses membros, o jornal o faz em nome da democracia e dos eleitores que confiaram num partido de esquerda para mudar o país. Cobra, assim, do partido, uma atitude que beneficie a sociedade. E o jornal, enquanto instrumento formador de opinião, com responsabilidade social, exige dos membros do partido, eleitos pelo povo, responsabilidade e coerência para com esse povo que acreditou nas propostas apresentadas durante as eleições.

O editorial cumpre sua função democrática ao dar ao outro o direito de se posicionar contra ou a favor de sua ideologia e garante ao seu público o direito dele se informar através de várias opiniões. Com essa atitude, o jornal não foge à ética a que o bom jornalismo se propõe: ouvir o outro lado da história, dando voz a posições que divergem da sua. E ninguém jamais poderá acusá-lo de ser tendencioso: o partido que antes era considerado de esquerda, e representante do povo, agora, representa o próprio governo e tem que honrar sua proposta de movimento social e democrático.

Ainda que marcado morfologicamente pelo pronome possessivo “nossa” (em “*nossa* opinião”), “o sujeito da enun-

ciação está presente como falta” (MARIANI, 2003: 70), porque se submete às condições de produção impostas pela empresa jornalística e não ataca diretamente as decisões do PT, antes dialoga com um outro membro do partido, Chico Alencar, deixando que este nomeie os chamados “radicais do PT”. Para interagir com *Outra Opinião*, o sujeito-editor evoca o princípio da fidelidade às propostas do partido, justificando, assim seu apoio à expulsão daqueles que faltaram com a “coerência interna” do partido. O que vemos é: “Um sujeito imerso na linguagem buscando garantias nas suas palavras. Ora quanto mais assujeitado ao Outro, mais o sujeito se empenha em ter êxito no domínio das posições discursivas presentes nesse seu discurso comum” (*Ibidem*, 2003: 70).

Assim é que o discurso editorialista mantém a ordem jornalística: por uma questão de ética, confronta opiniões divergentes sobre um mesmo assunto, garantindo ao leitor meios para que ele não só se informe sobre os acontecimentos, mas também tire suas próprias conclusões. Esse processo dá a ilusão de que tanto o jornal, quanto seu editor, seus leitores e o sujeito que enuncia em *Outra Opinião* são senhores do seu dizer e isso porque a ideologia produz efeitos,

...produz a aparência da unidade do sujeito e a transparência do sentido. Estes efeitos, por sua vez, funcionam como “evidências” que, na realidade, são produzidas pela ideologia. Tomá-los como uma realidade é ficar submerso na ideologia, na sua construção enquanto evidências (ORLANDI, 2001: 56).

Outra Opinião dialoga com *Nossa Opinião* através da identidade de Chico Alencar, membro do Diretório Nacional do partido dos trabalhadores, que expressa opinião contrária à do jornal, na medida em que afirma não haver falta de fidelidade ao partido e sim “ao governo numa questão”. Sendo militante do partido e deputado federal pelo mesmo, esse sujeito se posiciona do lugar de conhecedor do movimento dos trabalhadores e sua luta em 23 anos de existência para que o exercício da cidadania seja pleno. O significante *radicais do PT*, tema

em discussão, evidencia os efeitos da ideologia que produz um sujeito autônomo, dando uma idéia de que, por mais que as opiniões sejam diferentes, há uma unidade: tudo tem que ser feito em nome da democracia.

A relação que se estabelece entre o sujeito-editor, o sujeito-interlocutor do editorial e seus textos, assim como destes com o discurso produzido num momento de transição da política do país e sua inserção na formação discursiva do editorial ou na do membro do partido, dá a sensação de transparência, unidade. Ou seja, dá a sensação de que os discursos se complementam e isso significa que os sujeitos interagem de forma civilizada por meio da linguagem.

O sujeito do texto *Outra Opinião* se constitui socialmente como deputado federal a serviço do povo e sua formação ideológica está firmada no compromisso político de um partido de esquerda que surge na década de 70, como um amplo movimento social de massa, democrático e socialista. Logo, esse sujeito, identificado como Chico Alencar, dá voz à proposta do PT e pondera, enquanto membro do partido, a decisão de alguns membros do PT de expulsar parlamentares eleitos pelo povo, também membros do partido.

Ora, ao selecionar um membro do partido dos trabalhadores, o deputado federal, conhecido e reconhecido na sociedade brasileira como político atuante, o jornal assume também a posição de democrático, que respeita a opinião dos outros e as acolhe. Por isso o texto do editorial primeiro exponha suas idéias através do “nossa”, sem medo de se mostrar, para em seguida abrir espaço para “outra” qualquer opinião, independente de quem seja, ou idéias que professe. Então, o texto jornalístico-político materializa seu discurso na relação que estabelece com *Outra Opinião*, mas que como qualquer sujeito de ideologia manipula o discurso do outro, na medida em que a escolha do seu interlocutor para falar sobre **os radicais do PT**, não é sem critérios ou desprovidos de qualquer intenção.

Se for questionado sobre a escolha do “outro” com quem o jornal vai “interagir”, a resposta é simples e direta. O “outro”, no caso, do tema em questão, é um político do próprio partido dos trabalhadores, o que o qualifica para falar sobre os problemas enfrentados pelo PT os quais vêm causando polêmica na sociedade e dividindo opiniões. Portanto, ninguém melhor que um deputado federal petista para falar sobre as divergências instauradas dentro do partido dos trabalhadores. Estabelecido o lugar social do qual *Outra Opinião* enunciará seu dizer, o editorial, então, privilegia o significado de que para se solidificar a democracia de um país é preciso um partido forte, “com propostas claras para o eleitorado e coerência interna sobre pontos fundamentais da realidade brasileira”.

AS FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS EM NOSSA OPINIÃO / OUTRA OPINIÃO

O lugar social de onde enuncia o editor do jornal é uma imagem que ele faz de si mesmo e do seu interlocutor, para daí estabelecer relações antagônicas ou não com o outro, de acordo com o contexto em que o discurso é produzido. E esse contexto é de um momento único na história do país, pois, pela primeira vez, um partido de esquerda assume o poder, através do voto de mais de 52 milhões de brasileiros. A favor ou não das propostas petistas, o jornal não pode ignorar a presença de um partido de trabalhadores na presidência, no comando do país.

Apesar de o contexto em que ocorre o debate sobre *os radicais do PT* ser específico em virtude do momento de mudança pelo qual passa o país, o discurso produzido no editorial não é um simples jogo em que *Nossa Opinião* fala e *Outra Opinião* retoma o discurso do editor e o completa. Há aí uma relação estabelecida com o contexto político brasileiro, o partido dos trabalhadores no poder, e os textos que se formam em torno desse fato. Essa relação faz com que os sentido estejam “no

espaço discursivo constituído pelos / nos dois interlocutores” (ORLANDI, 2003: 16).

Assim, a posição que os sujeitos de *Nossa Opinião / Outra Opinião* ocupam nesse lugar social intervém nas condições de produção do discurso deles e dos leitores, na medida em que estes se identifiquem numa ou noutra formação discursiva, assim como aqueles também já se inscreveram antes em outras formações discursivas, em outra situação discursiva.

É importante, neste momento da análise, observarmos o ponto de vista dos sujeitos do editorial *Nossa Opinião / Outra Opinião*, para estabelecer as formações imaginárias que derivam do contexto jornalístico, já que o tipo de texto em questão também possui uma ideologia, e o contexto social em que essas formações se originam.

O quadro que será apresentado se baseia no esquema sugerido por Pêcheux. Assim, A: o “destinador”, representa *Nossa Opinião*, e B: o “destinatário”, a *Outra Opinião*. “Destinador” e “destinatário” ocupam lugares determinados dentro da sociedade brasileira e vão influenciar outros sujeitos: os leitores do jornal *O Globo*. E influenciar esses sujeitos significa que uma formação discursiva pode se sobrepor à outra.

Apesar de retratarem o mesmo contexto histórico, em que um partido de trabalhadores, democrático, pluralista, de base, assume o poder, os sujeitos do editorial falam de lugares sociais distintos. Até porque interpretam o significante ***Radicais do PT*** a partir de posições diferentes, de acordo com os diferentes interesses sociais. *Nossa Opinião* está a serviço da ideologia da empresa jornalística de *O Globo*, acolhendo a opinião alheia, sem deixar de expor a sua. *Outra Opinião* tem como porta-voz um representante do próprio partido: Chico Alencar que ocupa o lugar social de político.

Os artigos vão, de certa forma, representar a opinião daqueles que se identificam com uma ou outra formação discursiva.

siva, como já foi dito. É possível perceber que os discursos emitidos por esses sujeitos manifestam também diferentes sistemas de crenças, na medida em que cada um emite uma verdade sobre o tema em questão. Por meio desse imaginário, organizam seus discursos, que atravessaram outros discursos.

Ao elaborarem o texto do editorial, os sujeitos pretendem informar, explicar, discordar, convencer, posicionando-se diante do problema que se instaurou no PT. Partilham suas intenções de acordo com a própria trajetória cultural das pessoas: suas leituras, informações a que têm acesso, etc.

O esquema abaixo revela uma possível interpretação para as formações imaginárias que emanam das várias posições sociais ocupadas pelo sujeito.

Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja "resposta" subentende a formação imaginária correspondente
Radicais do PT	Partidários extremistas no PT quem é expulso ou quem expulsos?	Os radicais do PT são os que votam contra a reforma da Previdência. Os radicais são os aprovam a expulsão dos que discordam da reforma.
A	I (A) Imagem do lugar de A A para o sujeito colocado em A	O sujeito-editor do texto <i>Nossa Opinião</i> enuncia do lugar de jornalista de um jornal de grande circulação no país cujo objetivo é (in) formar a opinião pública
	I (B) Imagem do lugar de B A para o sujeito colocado em A	O sujeito-editor, representante do jornal, dialoga com o sujeito de <i>Outra Opinião</i> , Membro do Diretório Nacional do PT, portanto, sujeito qualificado para falar sobre o tema Radicais do PT.
B	I (B) Imagem do lugar de B B para o sujeito colocado em B	O sujeito de <i>Outra Opinião</i> é um militante do partido dos trabalhadores, logo com autoridade para falar sobre os problemas do partido
	I (A) Imagem do lugar de A B para o sujeito colocado em B	O sujeito de <i>Nossa Opinião</i> é um jornalista, exercendo seu papel perante a sociedade, e pensa que alguns membros do PT não estão sendo fiéis às propostas eleitoreiras do partido e por isso devem ser punidos para haver coerência com as propostas apresentadas.

As condições de produção apresentadas acima também se fazem presentes no referente como um objeto imaginário.

Assim,

Expressões que designam as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja "resposta" subentende a formação imaginária correspondente
Radicais do PT: pela fidelidade ou crime de coerência?	Como um partido socialista e democrático pode ser constituído por pessoas radicais, infiéis e incoerentes?	Um partido que se diz popular e garante união para resolver problemas importantes para a sociedade brasileira não pode aceitar divergências de idéias dos seus membros.
A > I (R) A	Como o PT justifica as atitudes dos petistas que votaram contra a emenda Constitucional para a reforma da Previdência.	Como jornalista e cidadão que quer ver as promessas cumpridas.
B > I (R) B	É incoerente querer expulsar membros de um partido por ele discordar de medidas políticas em determinada questão.	Como jornalista, cidadão ou até mesmo leitor e petista.

Os sujeitos de *Nossa Opinião / Outra Opinião* emprestam, então, aos leitores do jornal *O Globo* seus conhecimentos de mundo sobre o que é ser “radical”, “fiel”, “incoerente” quando se fala sobre questões políticas. Sobretudo quando essas questões dizem respeito ao PT, que elege o Presidente da República com mais de 52 milhões de voto. Não podemos, porém, esquecer que esses conhecimentos ressoam de outras formações discursivas das quais não damos conta e que determinam o que pode e o que não pode ser dito. Daí a incompletude do discurso, “condição da linguagem”.

É certo que ao negociarem o lugar de onde os discursos serão enunciados, os sujeitos editor e Chico Alencar, deputado federal e membro do Diretório Nacional do PT, privilegiam determinados significantes para serem significados por outros sujeitos. Tanto é que o texto *Nossa Opinião* tem por subtítulo “Pela Fidelidade” que defende a posição do Diretório Nacional do PT em expulsar os que não apoiaram as propostas do partido para a Previdência. Enquanto *Outra Opinião* com “Crime

de coerência” alerta sobre os ideais do partido, chamando a atenção para determinadas atitudes que não têm respaldo na ideologia petista. Também questiona o radicalismo de alguns membros do partido, argumentando que “a infidelidade não é ao partido; mas ao governo numa questão”.

Ao dialogar com o sujeito de *Nossa Opinião*, sob a identificação de Chico Alencar, o sujeito de *Outra Opinião* responde ao seu interlocutor na condição de membro e deputado federal do partido, e isso organiza o discurso dele, fazendo com que vários sentidos circulem dentro e fora do texto do editorial.

CONCLUSÃO

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

Ao analisar o texto desse editorial que tem como tema ***Radicais do PT***, verificamos a possibilidade de se estudar um sujeito, o qual de acordo com AD não é origem do seu dizer assim como também não domina os sentidos que circulam de uma formação discursiva a outra. Também fica claro, como diz Orlandi, que “falar é instaurar diferenças” e essas diferenças permitem que os sentidos atravessem vários contextos sociais.

REFERÊNCIAS

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

———. Subjetividade e imaginário lingüístico. In: *Revista Linguagem em (dis) curso*. Tubarão (SC): Edunisul, vol. 3, nº especial, 2003.

ORLANDI, Eni P. *Interpretação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

———. *Leitura e Discurso*. Campinas: Pontes, 2003.

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

GADET, Fr.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de M. Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 1990.

PÊCHEX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.

ANEXOS

Editorial do jornal *O Globo*

Tema em discussão: Radicais do PT

Nossa Opinião

Pela Fidelidade

O diretório nacional do PT não decidirá neste fim de semana apenas o futuro político de alguns parlamentares. Estará em jogo uma questão mais ampla: o princípio da fidelidade partidária, sem o qual a débil estrutura partidária brasileira ficará ainda mais anêmica.

O partido passa por um natural e previsível processo de rearrumação. Uma coisa é viver na militância de oposição de esquerda; outra, administrar um país complexo, grande, num mundo interdependente, em que não há espaço para experiências heterodoxas, sem consistência técnica.

No meio da campanha eleitoral do ano passado, diante da perspectiva da vitória, o PT, sensatamente, divulgou a Carta ao Povo Brasileiro. Por meio dela, o partido comprometia-se com uma linha de governo não-voluntarista, garantia o cum-

primento – uma rejeição clara às propostas inconseqüentes de moratória nas dívidas interna e externa – referia-se à necessidade de uma reforma na Previdência. O partido não marcharia unido em torno desses compromissos – que se confirmaram acertados, diga-se. O resultado foi a indicação para a expulsão da senadora Heloísa Helena e dos deputados Luciana Genro, João Batista Babá e João Fontes. Por tudo que aconteceu durante o ano, é a decisão correta.

O PT age a favor da fidelidade partidária ao dar prioridade ao programa da legenda, deixando em plano secundário projetos e visões ideológicas individuais. A democracia necessita de partidos fortes, com propostas claras para o eleitorado e coerência interna sobre pontos fundamentais da realidade brasileira.

Outra Opinião

Crime de coerência

Chico Alencar¹³

O Partido dos Trabalhadores atropela o calendário e seu programa para, às vésperas do Natal, tomar decisões letais, nada generosas. Seu Diretório nacional vai examinar a proposta de expulsão de quatro parlamentares, eleitos pela população de Alagoas, Pará, Sergipe e Rio Grande do Sul. Eles são acusados de desrespeitar decisão partidária ao terem votado contra a proposta de emenda constitucional alterando especialmente a Previdência pública.

O partido do presidente terá que decidir sobre eliminar ou não de seus quadros quem votou de acordo com a recomendação da CUT, que tem no metalúrgico e ex-líder sindical Lula um de seus fundadores e parceiro constante. A questão não é de ordem ética e sim política: infidelidade ao governo numa determinada questão.

Partido é contrato mútuo e respeito a deliberações democraticamente. O PT se credenciou como novidade exatamente por essas qualidades raras. Mas também por ser um partido

¹³ Chico Alencar é deputado federal (RJ), membro do Diretório Nacional do PT.

socialista não vertical, diferente dos velhos aparelhos comunistas do Leste da Europa, correias de transmissão das decisões de Estado. É extremista quem considera decisiva, para a solução final de exclusão, uma proposta que dividiu a sociedade e colocou parte do eleitorado de Lula em confronto com o governo. Na analogia tão cara ao nosso presidente, é como se, ainda nos 20 primeiros minutos de jogo, um juiz rigorosíssimo quisesse prejudicar um time, dando cartão vermelho, num lance normal, a quem não tinha sido sequer advertido.

A proposta de expulsão está fora de lugar e tem vício de origem, pois vem de uma Comissão de Ética instalada sem transgressão a apurar, antes que qualquer dos acusados tivesse votado. Choca até a opinião pública internacional, como revela o manifesto encabeçado pelo lingüista Noan Chomsky. Soa mesmo como esquizofrênica, ao trazer rigor de expurgo da ortodoxia da velha esquerda num partido que alarga critérios para obter novas filiações e fazer alianças com adversários de ontem. É que começa a mudar seu ideário sem ter realizado um Congresso legitimador dessa nova postura.

O povo trabalhador do Brasil profundo, que aprende com a vida a se integrar no ecossistema, sabe muito bem quem estraga suas plantações e quem é sinal de futuro promissor. Que o PT, fiel à sua trajetória de 23 anos, saiba discernir entre o louva-a-deus, também conhecido como esperança, e os gafanhotos.

QUANDO A SITUAÇÃO É O LIMITE

Beatriz dos Santos Feres (UNIPLI)

POR UMA INTERPRETAÇÃO “DELIMITADA”

Quantos sentidos pode ter um texto? Como são produzidos? Qual é o papel do leitor nessa produção? Há limites para a interpretação? Questões desta ordem impulsionam o estudo acerca da *leitura* como *processo interpretativo*, suscetível à variabilidade de sentidos ligada a fatores às vezes extrínsecos à superfície textual.

A partir do *dialogismo bakhtiniano*, dos conceitos vinculados à *enunciação*, à Pragmática e à Análise do Discurso, ganha força a idéia de *interação pela linguagem*, assim como a de *leitura* como *ato*. Inclui-se o *sujeito* na análise da produção de sentido textual e, com ele, suas intenções, seu espaço/momento enunciativo, seu papel social. Surgem *modelos de leitura hierárquicos, ascendentes e descendentes*¹⁴ (SOLÉ, 1998), mas acabam por ceder lugar ao *modelo interativo*, integrando e sintetizando os anteriores a fim de tratar a *leitura* como um processo – acionado pelo leitor – de constante emissão e verificação de hipóteses que levam à interpretação.

Creditar ao leitor a responsabilidade de (re)construir o sentido textual não significa, entretanto, autorizar qualquer interpretação em função de um enfoque simplista, seja desconsiderando marcas formais relevantes, seja “desancorando” o texto de seu momento situacional-discursivo. Eco já trata desse assunto (2001 e 1993), ao explicar os “exageros” de alguns in-

¹⁴ Nos modelos hierárquicos *ascendentes (bottom up)*, considera-se que o sentido é transferido do texto ao leitor, letra a letra, palavra a palavra, frase a frase etc., num processamento transparente; já nos *descendentes (top down)*, o leitor cria expectativas a partir de seu conhecimento prévio e verifica sua concretização no texto: nesse caso, o sentido *vai do leitor ao texto*.

térpretes que tomaram equivocadamente a idéia de *obra aberta* como a possibilidade de uma interpretação sem critérios, ou vinculada a situações independentes da orientação produzida na e pela construção textual, ou então na qual o leitor empírico se desvincula do *leitor-modelo*.

O presente trabalho pretende, pois, a partir da noção de *competência de linguagem*, proposta pela Semiologia (CHARAUDEAU, 2001), focalizar o papel da *situação comunicativa* como um dos aspectos de “delimitação de sentidos”, seja em termos da leitura propriamente dita (do texto grafado), seja em termos da interpretação em geral.

A SITUAÇÃO NA “TEORIA DOS SUJEITOS DA LINGUAGEM”

Charaudeau (2001a e 2001b), ao defender um comprometimento com a dimensão psicossocial em que se insere todo objeto de linguagem, delega à Semiologia o papel não só de definir os *sujeitos do ato de linguagem*, como também as *competências* com que esses sujeitos atuam em três níveis de construção do sentido a fim de obter a *intercompreensão*: o *semiológico*, o *discursivo* e o *situacional*.

O ato de linguagem é um fenômeno que combina o *dizer* e o *fazer*. O *fazer* é o lugar da *instância situacional* que se autodefine pelo espaço que ocupam os responsáveis deste ato. (...) O *dizer* é o lugar da *instância discursiva* que se autodefine como uma encenação da qual participam seres de palavra. (...) Esta dupla realidade do *dizer* e do *fazer* nos leva a considerar que o ato de linguagem é uma totalidade que se compõe de um *circuito externo* (*fazer*) e de um *circuito interno* (*dizer*), indissociáveis um do outro. (CHARAUDEAU, 2001a: 28).

Os *sujeitos comunicante e interpretante*, localizados no *circuito externo* (do *fazer*), estão ligados por numa *relação contratual* que torna pertinentes tanto o *quadro físico* da situação interacional, quanto os *estatutos psicossociais* dos parcei-

ros e a *intenção* imaginada em relação ao outro. São sujeitos que, ao se colocarem no *circuito interno* (do *dizer*) *discursivamente*, desdobram-se em outros, o *enunciador* e o *destinatário*, que assumem diferentes *faces* de acordo com os papéis atribuídos em função do *contrato* estabelecido. O ato de linguagem, portanto, concretizado em superfícies textuais complexamente construídas, ao partir de uma *instância situacional* em direção a uma *instância discursiva*, guarda sempre uma sobredeterminação imposta pelos componentes *extratextuais*. Assim, toda estratégia discursiva, revelada nas *marcas formais* presentes no tecido textual, ou nas possíveis inferências ali aacionadas, está impregnada do efeito obtido com o ajustamento entre a *encenação do dizer* e a *relação contratual do fazer*.

De acordo com essas noções, a *competência de linguagem*, segundo Charaudeau (2001b), se refere à capacidade que o sujeito deve dominar para construir o sentido textual: “Para que haya sentido, es preciso que lo dicho esté vinculado con lo conjunto de las condiciones dentro de las cuales lo dicho esté dicho” (*op.cit.*, p.13). Essa competência se subdivide em três tipos – **situacional**, **discursiva** e **semiolingüística** – de acordo com os três níveis a que pertencem os recursos de linguagem usados para a construção do sentido

Que se diga que se trata de tres competencias o de una sola compuesta por tres aptitudes del hacer, lo que importa es que se aborde dicha competencia (por mi parte, tiendo a hablar de “una triple competencia de lenguaje”) como el resultado de un movimiento de ida y vuelta permanente entre la aptitud para reconocer las condiciones sociales de comunicación, la aptitud para conocer-manejar las estrategias del discurso y la aptitud para reconocer-manejar los sistemas semiolingüísticos, las cuales se hallan mutuamente insertadas. Esta competencia si bien no puede ser un juicio, tal como en el uso cotidiano, es, en cambio, el resultado de un andamiaje del cual se articulan saber-hacer y conocimientos. (CHARAUDEAU, 2001b: 17-18)

Os *níveis de construção do sentido*, que orientam tanto a produção quanto a interpretação dos textos, exigem certas ha-

bilidades dos sujeitos envolvidos no ato de linguagem. No *nível semiolinguístico* depende-se da *manipulação / reconhecimento da forma dos signos*, de suas *regras combinatórias* e de *seu sentido*; é preciso saber reconhecer e usar as palavras (ou as imagens, texturas e cores, no caso do signo não-verbal) em função de seu valor de identificação e de sua força portadora de verdade; nele é construído o texto propriamente dito. As *estratégias de encenação* são utilizadas no *nível discursivo*: delimita-se a situação de enunciação, constroem-se as imagens dos sujeitos, estruturam-se os modos de organização do discurso (descritivo, narrativo e argumentativo), além de ser acionado o conhecimento partilhado. No *nível situacional*, são necessárias as aptidões para perceber as *circunstâncias da comunicação*, como a *identidade dos parceiros* envolvidos no ato de linguagem e a *finalidade desse ato*.

O “*movimiento de ida y vuelta permanente entre la aptitud para reconocer las condiciones sociales de comunicación, la aptitud para conocer-manejar las estrategias del discurso y la aptitud para reconocer-manejar los sistemas semiolinguísticos, las cuales se hallan mutuamente insertadas*” nos remete ao *modelo interativo* e dimensiona a ação do leitor na construção do sentido textual: como um agente externo, o sujeito-interpretante se lança sobre o material do texto e, em um esforço interpretativo, compreende e relaciona o superficialmente *dito* não só às *inferências* que é capaz de operar a partir de seu conhecimento prévio, mas também ao espaço/tempo em que se efetiva a enunciação; tenta “ajustar o foco” da leitura à medida que torna nítida a imagem do *destinatário* projetada pelo sujeito-comunicante, tentando encaixar-se nessa posição com relativo conforto.

“SITUAÇÃO-LIMITE”

De acordo com essa concepção teórica, uma *competên-*

cia leitora, ou *interpretativa* (advinda dessa *competência de linguagem* mais abrangente) pode ser vista como um conjunto de habilidades que o *sujeito-interpretante* deve saber manipular para produzir o(s) sentido(s). O *leitor competente*, portanto, deve ser capaz de lançar mão de seus conhecimentos e de perceber a situação comunicativa a fim de interpretar o texto, mas, sobretudo, deve ser capaz de eliminar os sentidos que entrem em desacordo com o conjunto de fatores mencionados a fim de eliminá-los. E disso depende a *delimitação interpretativa*.

Ao ser enfatizado no presente trabalho o valor do nível *situacional* para a produção de sentido, pode-se afirmar que a interpretação competente, ou, em outras palavras, aquela que não admite *exageros* ou *desvios*, precisa ajustar-se aos limites impostos pelas *circunstâncias enunciativas* – ainda que não configurem o único fator responsável por interpretações “bem” ou “mal feitas”. São essas circunstâncias que sinalizam a necessidade de se considerar, por exemplo, os *papéis sociais* dos interlocutores projetados no texto, se a produção textual é *mono* ou *interlocutiva* (e esse fator liga-se ao *suporte* a que se submete o texto), ou mesmo a *função* de cada *gênero textual* (na medida em que esse fator orienta, ou cria uma expectativa quanto à *finalidade* do texto).

Em um diálogo familiar, por exemplo, a frase “Olha a toalha molhada em cima da cama” só vai adquirir o estatuto de ordem se o sujeito-comunicante exercer real autoridade sobre o sujeito-interpretante (a mãe diz a frase ao filho, com a intenção de fazê-lo reagir, colocando a toalha em um lugar adequado), além de ser preciso acionar o conhecimento partilhado relativo àquela situação. Caso não haja o reconhecimento da autoridade que o papel social impingido ao sujeito-comunicante transfere para o sujeito-enunciador, a mesma frase acaba por adquirir outro estatuto, como, por exemplo, o de uma brincadeira maldosa (quando um filho diz essa frase para a mãe, no intuito de delatar a “infração” cometida pelo irmão, ou quan-

do, entre irmãos, um diz isso ao outro, numa tentativa de mostrar-se superior, em função de uma autoridade que ele próprio tenta assumir em tom de escárnio). São situações cotidianas, face a face, interlocutivas, nas quais o direito à resposta e o “a-juste” dos papéis estão inseridos, mas que se estendem ao texto *monolucativo*, de produção *mediata* de sentido.

Numa reportagem publicada no jornal *O Globo* de 02/02/05 (*Segundo Caderno*, p. 2), Jaime Biaggio mostra a reação do público brasileiro ao filme recém-lançado *Closer: perto demais*. Após discorrer sobre o paradoxo causado pela combinação do subtítulo nacional “perto demais” (indicando necessidade de afastamento) com o título “closer” (“mais perto” – sentido corroborado pela canção-tema do filme, “Come on closer”, “chegue mais perto”), Biaggio atribui a rejeição de parte da platéia em relação ao filme à “quebra de expectativa”: muitos vão ao cinema esperando por uma comédia, mas encontram um texto “ácido”, que fala sobre sexo o tempo todo.

Nessas duas semanas, em que já foi visto por mais de 600 mil pessoas, "Closer", adaptação da peça de mesmo nome de Patrick Marber (já encenada no Brasil), tem seduzido parte da platéia na mesma proporção em que repele outra parte. As razões para isso podem ser de ordem estética. Há um certo formalismo, herança da origem teatral, que tanto confere personalidade ao filme quanto o engessa às vezes. Ou até pode ser mero ruído na comunicação, expectativa errada. É visível numa sessão do filme que muita gente entrou na sala esperando uma comédia de costumes leve, rasgada (as risadas fora de hora, como se estivessem em busca desse tom gaiato inexistente, são o sintoma disso). Há quem se adapte a esse erro de julgamento durante a sessão e veja o filme pelo que é. Há quem não consiga. (...) Mas o trunfo/problema potencial mais óbvio é a acidez do texto no que se refere ao falar de sexo (e só falar; não há uma cena de suadouro a dois), sem poupar o ouvido do espectador de palavras. (*O Globo*, 02/02/05, p.2)

Segundo o jornalista, o desvio interpretativo revelado pelas “risadas fora de hora, como se estivessem em busca desse tom gaiato inexistente”, deveu-se, provavelmente, a “um ru-

ído na comunicação, expectativa errada”. Em outras palavras, o espectador deve ter criado, talvez a partir da própria propaganda do filme, a idéia de que se confrontaria com o gênero *comédia cinematográfica*, e que poderia, portanto, buscar ali diversão. Por causa dessa expectativa, externa ao texto-filme, baseada na *projeção* de um sujeito-destinatário-espectador de comédia – à qual parte do público aderiu – a interpretação foi condicionada à construção de sentidos obedientes a uma certa perspectiva. Entretanto, a superfície textual acabou revelando outro *tom*, mais pesado e reflexivo, que não correspondia àquela expectativa. Foi necessário, então, um *ajuste interpretativo*, fundamentado na reconstrução do papel desempenhado pelo sujeito-interpretante, agora espectador de outro gênero textual, mais centrado no questionamento da essência humana, ou no escracho verborrágico, como relatado na reportagem.

Como se vê, a posição que o sujeito-interpretante reconhece como sua e decide assumir na interpretação dos textos pode ser essencial para uma *leitura competente*. Essa posição pertence ao circuito externo do texto, à *situação comunicativa* a que está vinculada toda produção de sentido, mas sobretudo ao sentido mais profundo, que determina o *propósito* do texto. Isso pode ser verificado após a apreensão da totalidade do material interpretado na reportagem citada: afastando o “foco” da leitura para que se perceba o “todo” macrotextualmente, chega-se a vislumbrar a situação, o momento/espço da enunciação, os papéis sociais dos protagonistas, enfim: o sentido *finalizado* pressupõe a inclusão das *circunstâncias* da enunciação. Vejamos novamente o caso da reportagem de Baggio, a partir de uma perspectiva mais abrangente, para que seja investigada a “verdadeira” finalidade do texto.

Participando de um circuito interpretativo de outra amplitude, há o *contrato* entre o *leitor* (sujeito-interpretante) da reportagem (texto-objeto de análise) e o *autor*, Baggio (sujeito-comunicante). Superficialmente, o *comentário*, embalado

por motivações discursivas, se instaura no *distanciamento* provocado pelo emprego da 3ª. pessoa (“Curioso é o quanto isso espelha a reação do público ao filme”), por recursos de impessoalização (“Já *se atentou* por aí para o paradoxo do título brasileiro do filme “Closer”, de Mike Nichols, em cartaz no país há duas semanas”), pela predominância do tempo presente (“O termo *significa* ‘Mais perto’ e *soa* como um chamado”; “‘Closer’ ...*tem seduzido* parte da platéia na mesma proporção em que *repele* outra parte”), pela modalização (“As razões para isso *podem* ser de ordem estética”), pela variada polifonia explicitada nos depoimentos (“Um filme altamente sacana, mas sem sacanagem – *define o empresário Ricardo Amaral*”).

Inserido no *Segundo Caderno*, reconhecidamente o espaço oferecido pelo jornal para a divulgação da programação de eventos e das críticas aos espetáculos, filmes e exposições, apesar de revestir-se do gênero comentário/opinião, o texto age sobre o interlocutor como uma propaganda, alterando, sem que se perceba, seu papel no contrato: de *leitor a consumidor*. Some-se a isso o fato de o título “Todos falam sobre sexo; logo, todos falam sobre ‘Closer’” estar organizado em forma de um raciocínio lógico que traz em si a indução da necessidade de incluir o leitor no grupo daqueles que falam sobre o filme e que, para isso, precisam vê-lo (ainda que o raciocínio parta de uma discutível generalização).

O texto *age sobre a vontade do leitor*, e seu poder persuasivo lhe confere a sobreposição da função *apelativa* sobre a *referencial* (Jakobson, s/d), da *persuasão* sobre a “inocente” *informação*. Em outras palavras, essa interpretação “por inteiro”, crítica, que percebe o propósito “maior”, sobredeterminante, do texto como *publicidade* só se efetiva quando, com o “afastamento” da perspectiva, o leitor consegue ultrapassar o *limite* do texto e enxerga, nos elementos constitutivos da *situação*, a mudança de seu papel no contrato.

Em outros casos, é a situação que “embarga” certos sen-

tidos, proibindo exageros interpretativos calcados em falsos fatores extratextuais, ou na desconsideração de circunstâncias interpretativas fundamentais. A frase “Estou morrendo de fome” é hiperbólica se dita por um adolescente de classe média, e não pode ser entendida como literal por causa da situação psicossocial em que se insere, mas se dita por uma criança na zona de fome africana, ou do nordeste brasileiro, é interpretada como tristemente denotativa. O cartaz com a inscrição “Não alimente os animais” não pode ser lido pelo tratador do zoológico da mesma forma que os visitantes a lêem, senão poderia se transformar em indução ao extermínio das espécies que ali se encontram. O que orienta a leitura, neste caso, é tão-somente o papel social que cada leitor, sujeito-interpretante do texto-cartaz, desempenha – papel esse que leva cada um a identificar não só a finalidade do texto, como também o sujeito-destinatário a quem se dirige a ordem.

Uma placa, na parede de um canto de um restaurante, com a imagem de um cigarro sem a faixa vermelha sobreposta não pode significar apologia ao fumo (em virtude do conhecimento prévio que a maior parte das pessoas domina a respeito da campanha antitabagismo em franca divulgação nos dias atuais), mas como o espaço reservado para fumantes. O sentido “é permitido fumar” só é alcançado em função do cruzamento dos níveis *semiollingüístico* (no reconhecimento da imagem), *discursivo* (no acionamento do conhecimento prévio) e *situacional* (no vínculo estabelecido entre texto-placa e circunstâncias enunciativas), mas a *finalidade* do texto só pode ser especificada em virtude da situação: “Aqui, *neste canto do restaurante*, é permitido fumar”. Se desconsiderada a situação, interpretações como “Adeus à campanha antitabagismo: fume-se à vontade” seriam possíveis, ao menos na perspectiva de fumantes inveterados.

PARA LER ATÉ O FIM

Não se lê criticamente como se fazê-lo fosse a mesma coisa que comprar mercadoria por atacado. Ler vinte livros, trinta livros. A leitura verdadeira me compromete de imediato com o texto que a mim se dá e a que me dou e de cuja compreensão fundamental me vou tornando também sujeito. Ao ler não me acho no puro encaicho da inteligência do texto como se fosse ela produção apenas de seu autor ou de sua autora. Esta forma viciada de ler não tem nada que ver, por isso mesmo, com o pensar certo e com o ensinar certo. (FREIRE, 1996)

A atividade de leitura, como processo interpretativo a que se submete o ser humano incessantemente, exige um mergulho na complexidade (nem sempre aparente) da malha textual. Colocar-se como aquele que quer entender o que o outro diz pressupõe aceitação do vínculo em que se transforma o texto, assim como demanda um esforço interpretativo que depende de todas as suas experiências como ser social, como leitor, como investigador do *fim* a que se destina o texto. “Ler bem”, ou “ler criticamente” é saber identificar o *propósito* do texto, a *finalidade* que moveu seu produtor em direção à determinada organização dos signos, e que impregnou o texto a ponto de provocar reações naquele que o lê. Com essa identificação, o leitor, distanciado do destinatário, aceita ou não essa provocação. Para isso, é preciso conhecer os signos, reconhecer os recursos discursivos, relacionar esses fatores entre si e à situação na qual o texto se faz texto, sendo enunciado.

Como foi visto durante a análise, seja nas ocorrências cotidianas, nos textos impressos em jornais, em enunciados clichêizados, nos textos humorísticos, ou em quaisquer outros, a *situação* exerce uma função primordial na produção do sentido; é ela que o *ajusta*. Uma leitura que não se ocupa das circunstâncias da enunciação dificilmente encontrará o *fim* a que se propôs o texto, pois uma mesma construção enunciada em situações diferentes pode suscitar sentidos diferentes e adquirir propósitos diversos.

“Pensar certo”, como quer Paulo Freire, exige trabalho, esforço, determinação para relacionar os diversos recursos produtores de sentido a fim de interpretar o texto, percebendo *a que veio, para que* foi construído, *que reação pretende provocar no leitor*. Tendo consciência disso, o fato de deixar-se levar ou não pelo fim a que foi destinado o texto já é outra questão: a da liberdade de posicionamento.

REFERÊNCIAS

CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. **In:** MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia e MELLO, Renato (orgs.) *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/CAPES/UFMG, 2001.

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

ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. *O Globo*, 02/02/05.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. 3ª ed.. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, [s/d.].

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. 6ªed. Porto Alegre: Art-Med, 1998.

ANEXO

TODOS FALAM SOBRE SEXO; LOGO, TODOS FALAM SOBRE 'CLOSER'

Filme de Mike Nichols polariza opiniões
e vira um assunto obrigatório

Já se atentou por aí para o paradoxo do título brasileiro do filme "Closer", de Mike Nichols, em cartaz no país há duas semanas. O termo significa "Mais perto", e soa como um chamado (a canção que toca no trailer, cujo título e refrão é "Come on closer", ou "chegue mais perto", corrobora essa impressão). Já o subtítulo em português do título brasileiro, "Perto demais", sugere necessidade de afastamento, proximidade excessiva. Curioso é o quanto isso espelha a reação do público ao filme.

Nessas duas semanas, em que já foi visto por mais de 600 mil pessoas, "Closer", adaptação da peça de mesmo nome de Patrick Marber (já encenada no Brasil), tem seduzido parte da plateia na mesma proporção em que repele outra parte. As razões para isso podem ser de ordem estética. Há um certo formalismo, herança da origem teatral, que tanto confere personalidade ao filme quanto o engessa às vezes. Ou até pode ser mero ruído na comunicação, expectativa errada. É visível numa sessão do filme que muita gente entrou na sala esperando uma comédia de costumes leve, rasgada (as risadas fora de hora, como se estivessem em busca desse tom gaiato inexistente, são o sintoma disso). Há quem se adapte a esse erro de julgamento durante a sessão e veja o filme pelo que é. Há quem não consiga.

“É um filme sacana sem sacanagem”

Mas o trunfo/problema potencial mais óbvio é a acidez do texto no que se refere ao falar de sexo (e só falar; não há uma cena de suadouro a dois), sem poupar o ouvido do espectador de palavrões.

– É um filme altamente sacana sem sacanagem – define o empresário Ricardo Amaral, um dos que nem amaram e nem odiaram. – Faz um pouco um lugar-comum de tramas a que você já está acostumado. Às vezes, é um pouco cansativo. Mas todo lugar que eu vou as pessoas estão discutindo o filme.

– O filme fala de sexo tão na cara, atores como Julia Roberts e Jude Law com aquele palavreado chulo, que é talvez por isso que as pessoas não gostem – arrisca Rafaela Leite, gerente de locadora. Ela, por sinal, adorou. – O tempo do filme é muito interessante, e ele trata de relações humanas sem cair no sentimentalismo.

Luiz Carlos Ritter, empresário que gostou do filme a ponto de achá-lo superior à peça, arrisca explicação semelhante, que passa pela questão do mal-entendido, do vamos-ver-aquele-filme-com-a-Julia-Roberts. Só que, para ele, o sintoma é não o riso frouxo, e sim a ausência dele.

– O Mike Nichols é um exímio diretor de atores. Ele conseguiu talvez a melhor interpretação da carreira da Julia Roberts. Ela é uma espécie de Doris Day dos anos 90. As pessoas esperam certo tipo de filme dela, e a crueza sexual do texto choca alguns. Tem gente que não dá um sorriso o filme todo e reclama na saída.

No entanto, é difícil encontrar alguém que se justifique dessa forma por não ter gostado do filme. Medo de passar atestado de caretice, talvez? Mesmo a crítica mais indignada enviada à seção de cartas do Segundo Caderno, do leitor Paulo Fernando Rodrigues da Cruz, limita-se a dizer "Que coisa horrível!" a título de justificativa por não ter gostado. Mas Cristóvão Pereira, professor de finanças da FGV, que não desgosta do filme e reconhece qualidades nele, confessou-se chocado com o comportamento dos personagens.

– Enquanto filmagem, enquanto roteiro, é muito bom. O que me chocou foi que as pessoas são muito doentes. Fica uma sensação de vazio ao fim do filme.

Contudo, para Hector Babenco, diretor da montagem teatral estrelada por Renata Sorrah, José Mayer, Marco Ricca e Guta Strasser, fica uma sensação de vazio bem menor do que deveria ter ficado. Segundo ele, o problema maior é o fim do filme.

– No fim da peça, fica uma grande amargura. O filme procura estabelecer algo mais próximo de um final feliz – diz Babenco (ele aponta os porquês e os ondes disso, mas esses detalhes, se reproduzidos aqui, entregariam o fim do filme). – Devem ter pago um bom dinheiro ao Patrick Marber, e ele aceitou fazer as mudanças. Claro que é um filme muito bem cuidado, mas a peça era bem mais contundente.

José Mayer, que fazia então o papel que no filme cabe a Clive Owen, o do médico Larry, faz coro.

– O texto parece ter mais contundência no teatro. Não sei se pela unidade de tempo e de lugar. O cinema, às vezes, vai para a rua e dá uma dispersada. O confinamento do teatro ajuda. O fim da peça é de uma total desesperança também. A Guta no papel da stripper também era mais rock, mais esgarçada, mais agressiva, que a Natalie Portman. Eu acho a peça mais interessante.

Lançamento em semana milimetricamente escolhida

Enaltecido ou esculachado, "Closer" virou assunto em rodas de conversa e isso, claro, não está fazendo mal nenhum à sua carreira comercial. Rodrigo Saturnino Braga, diretor da Columbia, distribuidora do filme, fez um planejamento de carreira cuja meta é a chegada a um milhão de espectadores. A escalada começou bem: primeiro lugar no Top 10 nacional da bilheteria no lançamento, uma façanha hoje em dia para um filme adulto (quanto mais um com as características deste, cuja estrutura não é tiro-certo, manjada). Na segunda semana, houve uma queda de 40% em relação ao primeiro fim de semana, mas, segundo Braga, a meta continua valendo.

– Na nossa opinião há um público sólido para este tipo de filme, no caso ajudado pela temática, pelo elenco e por algumas indicações para o Globo de Ouro e para o Oscar – diz ele (Clive Owen e Natalie Portman ganharam Globos de Ouro de ator e atriz coadjuvantes pelo filme e são candidatos ao Oscar nestas categorias – as únicas em que o filme concorre, contudo).

– O filme foi lançado na mosca, belíssima aposta do Rodrigo – diz o jornalista Pedro Butcher, do boletim de mercado "Filme B". – Em plena temporada de férias, o mercado só com filme para criança e adolescente, pairava no ar a maior sede por qualquer filme adulto. Julia Roberts no elenco, fato nunca desprezível, e dois Globos de Ouro fresquinhos ajudaram a empurrar o número de cópias para mais de cem. E foi na data cravada. Se tivesse esperado pelas indicações ao Oscar, estava lascado.

BIAGGIO, Jaime. In: *Segundo Caderno, O Globo*, 02/02/05.

TIPOS E GÊNEROS TEXTUAIS: UMA NARRATIVA DOS CONTOS DE FADAS

Rosana Muniz Soares (UNIPLI)

(...) abre a porta do irracional, isto é, do mistério, da magia, do acaso, do maravilhoso, do sobrenatural, onde se encontram as forças do Bem e do Mal; mas fica-se também mais perto do inteligível (*sic*); a distância no tempo e no espaço produz o efeito de exotismo, de desproporção das dimensões (o monstruoso), das quantidades (o enorme) e das noções (o incrível). (CHARAUDEAU)

GÊNEROS, TIPOS E SUBTIPOS TEXTUAIS

Patrick Charaudeau (1992) distingue *tipos de textos* (publicitário, didático, jornalístico, literário etc.) de *modos de organização do discurso* (narrativo, descritivo, argumentativo e enunciativo).

Para ele, *os modos* se referem a diferenças estruturais e são válidos, em princípio, para todas as culturas. Baseiam-se na organização interna do texto, visando a uma função típica de cada um. A função do *narrativo* é contar ou relatar; a do *descritivo*, descrever; a do argumentativo, argumentar, isto é, “explicar uma verdade numa visão racionalizante para influenciar o interlocutor” (CHARAUDEAU, *op. cit.*, p. 642) e a do *enunciativo* é gerir os outros três, tendo uma função metadiscursiva e, por estar a serviço dos demais modos, dificilmente predominará sobre esses num texto.

Já os *tipos*, ao contrário, não são os mesmos em todas as sociedades. Referem-se a produtos culturais, cada um deles equivale a um ramo da atividade humana. A noção de tipo de texto é inseparável da de situação comunicativa, dependendo,

portanto, “de aspectos *extratextuais*, ao passo que a de modos de organização discursiva é *intratextual*, o que não significa que não haja correlação entre cada um desses modos e determinadas circunstâncias comunicativas propensas a fazê-lo aparecer” (OLIVEIRA, 2003: 42).

Quanto à diferença entre tipos e gêneros, é questão de parte e todo. Cada tipo abriga certo número de gêneros textuais, ou seja, os gêneros são subcategorias dos tipos: o tipo de texto literário inclui os chamados gêneros literários e assim por diante.

Cada gênero, por sua vez, segundo Oliveira (*op. cit.*), pode, ainda, dividir-se em subgêneros. Por exemplo, o gênero literário *poesia* contém os subgêneros *ode*, *madrigal*, *soneto*, etc.

Para a autora, há uma certa correlação entre gêneros textuais e modos de organização do discurso, um exemplo disso é o *conto*, sempre narrativo.

O conceito de gênero textual é, no entanto, bastante discutível.

Segundo Marcuschi (2002: 19), os gêneros textuais:

Contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação. No entanto, mesmo apresentando alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa. Caracterizam-se como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. Surgem emparelhados a sociedades e atividades sócio-culturais, bem como na relação com inovações tecnológicas, o que é facilmente perceptível ao se considerar a quantidade de gêneros textuais hoje existentes em relação a sociedades anteriores à escrita.

Em povos de cultura oral, o número de *gêneros* é limitado; com a escrita alfabética e o florescimento da imprensa, sua ampliação foi inevitável. Atualmente, em plena fase de explo-

são da cultura eletrônica (TV, rádio, telefone, computador, Internet e assim por diante), há uma lista imensurável de *gêneros textuais*, o que acarreta, muitas vezes, denominações divergentes e o desaparecimento ou o surgimento repentino de alguns deles.

Esses *gêneros* novos que vão surgindo não são totalmente inovadores, pois se criam a partir de outros já existentes. Por estarem diretamente ligados à observação da linguagem em uso, acabam por desfazer cada vez mais a fronteira entre a oralidade e a escrita.

“A comunicação verbal só é possível por algum gênero textual” (MARCUSCHI, 2002: 22). Essa postura teórica também é defendida pela maioria dos autores que tratam a língua em seus aspectos discursivos e enunciativos e não somente em suas particularidades formais.

Os *gêneros textuais* privilegiam uma noção de língua como atividade social, histórica e cognitiva, enfatizando a questão funcional e interativa, porém não abandonam o aspecto formal e estrutural da língua. Esses aspectos funcionam como elementos organizadores do texto e, muitas vezes, determinam o gênero em questão.

Uma distinção entre *gênero* e *tipo* textual faz-se necessária para o trabalho com a produção e a compreensão de textos.

Para Marcuschi (2002: 22-23), o *gênero textual* é utilizado

...como uma noção propositalmente vaga para referir *os textos materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica.

Os *gêneros* são representados por textos empíricos; são inúmeros e podemos exemplificá-los como: *telefonema, sermão, carta comercial, notícia, horóscopo, conversa*ção espontânea etc.. Já o *tipo textual* é utilizado para designar uma espécie de construção teórica definida pela *natureza lingüística* de

sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas). São representados por textos não empíricos. Em geral, constituem as poucas espécies conhecidas como: *narração, argumentação, exposição, descrição, injunção*.

Travaglia (2001) prefere encaminhar uma discussão que sugere a necessidade e a validade de distinguir três “elementos tipológicos” diferenciados e hierarquizados – *Tipos, Gêneros e Subtipos*.

O primeiro elemento tipológico é o *tipo de texto*. Pode ser identificado e caracterizado por estabelecer a interação, um modo de interlocução, de acordo com perspectivas que podem variar, constituindo critérios para o estabelecimento de tipologias diferentes.

Essas perspectivas giram em torno do produtor do texto em relação ao objeto do dizer e quanto ao fazer ou conhecer / saber e sua inserção no tempo e/ou espaço – ou não – estabelecendo os tipos *narrativo, descritivo, injuntivo e dissertativo*.

O segundo elemento tipológico é o *gênero de texto*, que se caracteriza por exercer uma função social específica, nem sempre de fácil explicitação. Por exemplo, a *correspondência* é um gênero (que alguns chamam de epistolar) identificável pela função social de permitir a troca de informações por um veículo específico. Como exemplo de outros gêneros, podemos citar o *conto, a fábula, o romance, a notícia* etc.

O terceiro elemento tipológico é o *subtipo*, que se define e se caracteriza por aspectos formais de estrutura e da superfície lingüística e/ou por aspectos de conteúdo. Um *tipo* pode ter *subtipos* e *gêneros*. Os *gêneros* também podem ter *subtipos*.

Para que essas relações e hierarquias fiquem mais explícitas, observemos o esquema seguinte, a ser ilustrado em nosso trabalho:

Tipo Subtipo Gênero Subtipo

Narração → História → Conto → Prosa

Constata-se que esses dois últimos pesquisadores, apesar de algumas divergências de abordagem, insistem na necessidade de se considerarem os *gêneros* e os *tipos*, principalmente, no que se refere ao ensino da língua.

Já Oliveira (2001) apresenta a classificação canônica dos textos – consagrada pela tradição escolar – dividida em três tipos textuais: descritivo, narrativo e dissertativo.

Alguns autores desmembram a dissertação em dois tipos, dissertação argumentativa e dissertação expositiva. Há, ainda, os que propõem seis tipos textuais: descritivo, narrativo, argumentativo, expositivo, instrucional e conversacional.

Para Kleiman (2000: 19),

Os textos também podem ser classificados levando-se em consideração o caráter da interação entre autor e leitor, pois o autor se propõe a fazer algo, e quando essa intenção está materialmente presente no texto, através das marcas formais, o leitor se dispõe a escutar, momentaneamente, o autor, para depois aceitar, julgar, rejeitar. Sob esse ponto de vista da interação podemos também distinguir os *discursos* narrativos, descritivos, argumentativos.

Vale lembrar que o produtor, ao escrever seu texto, geralmente, utilizará alguns tipos textuais, ocorrendo uma certa mistura entre eles, mas sempre havendo predominância de um tipo.

O objeto de nosso interesse é o texto narrativo que, de acordo com Oliveira (2001), é uma seqüência de fatos e se caracteriza: (i) pela presença de ações, (ii) pelo predomínio dos verbos no pretérito, sobretudo no perfeito, (iii) pela ocorrência de personagens e (iiii) por se referir a fatos ordenados cronologicamente.

Ainda com o mesmo autor (*op. cit.*, p. 34), podemos dizer que

O texto narrativo estrutura-se a partir de uma **situação de**

equilíbrio, perturbada por um fator qualquer de **desequilíbrio**, para o qual surge uma **solução**, geradora de **novos equilíbrios**, podendo ocorrer no mesmo texto um ou mais **trinômios** desse tipo.

Optamos por trabalhar com o texto narrativo – o conto de fadas - porque narrar é uma prática natural do ser humano. É preciso narrar. Narrar é construir o mundo

A HISTÓRIA DA ESTÓRIA

Dentre os tipos de texto em questão, trabalharemos com a *narração*, já quanto aos vários gêneros textuais, priorizaremos o *conto*, mais especificamente o de *fadas*.

O conto é uma narrativa mais curta, mas isso não quer dizer que seja mais simples do que os outros tipos. Tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens.

Trata-se de um gênero muito apreciado por autores e leitores, ainda que tenha adquirido características diferentes, como, por exemplo, deixar de lado a intenção moralizante e adotar o fantástico ou o psicológico para elaborar o enredo. Pode abordar qualquer tipo de tema na construção de um mundo particular:

Entendo que para contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores. Constrói-se um rio, duas margens, e na margem esquerda coloca-se um pescador, e esse pescador possui um temperamento agressivo e uma folha penal pouco limpa, pronto: pode-se começar a escrever, traduzindo em palavras o que não pode deixar de acontecer. (ECO *apud* TERRA, NICOLA & CAVALLETE, 2002: 552)

Conforme se pode observar, o *contar histórias* é muito importante na criação de imagens e de mundos. Nossa opção pelo *conto de fadas* explica-se por sua tendência ao fantástico, ao maravilhoso, ao simbólico numa tentativa de amenizar o

panorama de violência da realidade atual.

Os escritos de Platão mostram-nos que as mulheres mais velhas contavam às suas crianças histórias simbólicas. Desde então, os contos de fadas estão veiculados à educação das crianças. Na Antigüidade, Apuleio, um escritor e filósofo do século II d.C., escreveu um conto de fadas “*Amor e Psyche*”, uma história como *A Bela e a Fera*. Esse conto tem o mesmo padrão dos que se podem ainda encontrar, hoje em dia, na Noruega, na Suécia, na Rússia e em muitos outros países. Pode-se concluir que este tipo de conto de fadas (da mulher que redime seu amado da forma animal) existe praticamente inalterado há 2.000 anos. Mas há uma informação mais antiga: os contos de fadas também foram encontrados nas colunas e papiros egípcios, sendo um dos mais famosos, o dos dois irmãos, Anúbis e Bata. Nossa tradição escrita data aproximadamente de 3.000 anos e *os temas básicos não mudaram muito*. Existem indícios de que alguns temas principais desses contos se reportam a 25.000 anos a.C., ainda assim, mantendo-se praticamente inalterados.

Podemos dizer, com Khéde (1990: 16) “que os contos de fadas atualizam ou reinterpretam, em suas variantes, questões universais como os conflitos do poder e a formação dos valores, misturando fantasia e realidade no clima do ‘Era uma vez...’”.

Os contos de fadas têm suas raízes em fontes diversas. De acordo com Coelho (2000: 175), segundo o registro mítico-literário,

Os primeiros *contos de fadas* teriam surgido entre os celtas, povos bárbaros que, submetidos pelos romanos (séc. II a.C./séc.I da era cristã), se fixaram principalmente nas Gálias, Ilhas Britânicas e Irlanda. A essa herança céltica, é atribuído o fundo maravilhoso, de estranha fantasia, imaginação e encantamento que caracteriza as novelas de cavalaria do ciclo do bretão (ciclo do Rei Artur e seus Cavaleiros da Távola Redonda e sua Dama Ginevra). Foi, pois, nas novelas de cavalaria que *as fadas teriam surgido*

como personagens, representando forças psíquicas ou metafísicas.

Os *contos de fadas* têm, portanto, como ponto de partida um encantamento, uma metamorfose, que levam à aventura da busca. Esses contos surgiram como poemas que relatavam amores estranhos, eternos, essencialmente idealistas e ligados aos valores eternos do ser humano e aos valores espirituais. sensorial mais plena vai se contrapor ao espiritualismo gerado pela imaginação sonhadora de celtas e bretões (COELHO, 1987:15)

Desde o século XVII, conheciam-se os contos de fadas, os contos de magia e fantasmagoria, contos e narrativas para pequenos e grandes. O conto, porém só adotou o sentido de forma literária quando os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas, publicada em 1812 o título *Contos para Crianças e Famílias*. Foi, então, a coletânea dos irmãos Grimm que reuniu toda essa diversidade num conceito unificado e que passou a ser a base de todas as coletâneas posteriores do século XIX. Os irmãos Grimm são, pois, responsáveis pelas pesquisas sobre o conto que até hoje continuam sendo realizadas.

Para os irmãos Grimm, no entanto, as verdadeiras coletâneas de contos começaram no fim do século XVII com Charles Perrault, que apresenta os seus contos como se tivessem sido contados por uma velha ama a seu filho. Os contos de Perrault entram na categoria dos Contos para Crianças e Famílias, de Grimm.

Pouco depois da publicação dos contos de Perrault, narrativas do mesmo gênero inundaram a França e o resto da Europa. Esse gênero dominou toda a literatura do começo do século XVIII, substituindo a narrativa do século XVII, o romance e o que restava de novela. A quantidade de contos é incalculável e, entre 1704 e 1708, surge a narrativa oriental com a primeira tradução das *Mil e Uma Noites*.

A coleção dos contos de fadas dos irmãos Grimm tem atravessado os séculos com sucesso, brotando edições em todo canto. Em diversos países, pessoas começaram a colecionar histórias e contos de fadas nacionais, repetindo-se o número enorme de temas.

Ainda no século XVIII, em decorrência de um interesse histórico e científico, houve uma tentativa de se responder à questão do porquê de tantos temas repetitivos. Visto não haver nessa época hipótese alguma sobre um inconsciente coletivo, ou sobre uma estrutura comum da *psique* humana, procurou-se descobrir a origem dos contos de fadas, quando teriam surgido. É praticamente impossível determinar se teriam se originado somente em um país, ou se diferentes contos poderiam provir de diferentes países. Há afirmação de alguns autores de que a versão melhor, mais rica, mais poética e melhor expressa seria a original, sendo todas as outras derivações. Mas isso não parece verdadeiro, pois o fato de os contos de fadas serem manuseados não significa necessariamente a sua degeneração, podendo até mesmo virem a ser enriquecidos.

Jacob Grimm não se apropriou do conto como se apresentava na literatura, ele foi diretamente ao povo e descobriu o verdadeiro conto como forma simples.

Segundo Coelho (2000: 164-165), são consideradas, formas simples

Determinadas narrativas que, há milênios, surgiram anonimamente e passaram a circular entre os povos da Antiguidade, transformando-se com o tempo no que hoje conhecemos como tradição popular. De terra em terra, de região a região, foram sendo levadas por contadores de histórias, peregrinos, viajantes, povos emigrantes, etc., até que acabaram por ser absorvidas por diferentes povos e, atualmente, representam fator comum entre as diferentes tradições folclóricas.

As formas simples são as que resultam de *criação espontânea*, não-elaborada (diferentes, por exemplo, dos romances medievais, que apresentam uma forma artisticamente elaborada).

Devido à sua simplicidade acabaram sendo assimiladas pela literatura infantil, via tradição popular. Exemplos de formas simples: fábula, mito, lenda, conto maravilhoso, *conto de fadas* etc.

O conto de fadas é, portanto, considerado uma narrativa “de formas simples”. No entanto, apesar disso, o ponto mais importante no conto é a sua pluralidade, devido à sua transformação e à sua mobilidade. É comum ouvirmos que cada um pode contar um conto com suas próprias palavras, mas é preciso um certo cuidado ao contá-lo, pois não se pode modificar o que lhe é prioritário. Quando uma forma simples é atualizada, ela pode ser fixada, tornando-se, assim, uma forma artística, ganhando solidez e unicidade, mas perdendo em mobilidade e pluralidade.

O conto apresenta uma infinidade de fatos diversos ligados pela maneira de representar algo. Os fatos, como são encontrados no conto, só podem ser nele realizados. “Pode-se aplicar o universo ao conto e não o conto ao universo” (JOLLES, 1976: 193).

REFERÊNCIAS

BECHARA, Evanildo. História e estória. **In:** MELO, Gladstone Chaves de; RODRIGUES, Antônio Basílio; BECHARA, Evanildo; FREITAS, Horácio Rolim de; CARVALHO E SILVA, Maximiano de (orgs.). *Na ponta da língua 3*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

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

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise*,

didática. São Paulo: Moderna, 2000.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KHÉDE, Sonia Salomão. Os personagens dos contos tradicionais. In: *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1990.

KLEIMAN, Ângela. *Texto & leitor*. Campinas: Pontes, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (orgs.). *Gêneros Textuais e Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

OLIVEIRA, Helênio Fonseca de. *Descrição do português à luz da lingüística do texto – Curso de pós-graduação: língua portuguesa – visão discursiva, ensino à distância – UFRJ/ Faculdade de Letras; EB/CEP – Centro de Estudos de Pessoal*, mimeo, 2001.

OLIVEIRA, Ieda de, *O Contrato de Comunicação da Literatura Infantil e Juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

SOARES, Rosana Muniz. *Coerência e coesão na narrativa escolar – o conto de fadas – uma questão de autoria*. Dissertação de Mestrado. UFF, 2004.

TERRA, Ernani; NICOLA, José de; CAVALLETE, Floriana Toscano. *Português para o ensino médio: língua, literatura e produção de textos*. São Paulo: SCIPIONE, 2002.

TERZI, Sylvia B. *A construção da leitura*. 2.ed. Campinas: Pontes, 2001

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Da distinção entre tipos, gêneros e subtipos de textos. In: *Estudos Lingüísticos XXX*. Artigo 200. Marília: GEL/SP. Fundação de Ensino Eurípedes Soares da Rocha, 2001.