DARCILIA SIMÕES
(ORGANIZADORA)

COLSEMI

SEMIÓTICA, PESQUISA E ENSINO

Dialogarts

DARCILIA SIMÕES
(ORGANIZADORA)

SEMIÓTICA, PESQUISA E ENSINO

Dialogarts
2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Ruy Garcia Marques
Vice-Reitora
Maria Georgina Muniz Washington

DIALOGARTS

Coordenadores
Darcilia Simões
Flavio García

Conselho Editorial

Estudos de Língua
Darcilia Simões (UERJ, Brasil)
Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP, Brasil)
Maria do Socorro Aragão (UFPB/UFCE, Brasil)

Estudos de Literatura
Flavio García (UERJ, Brasil)
Karin Volobuef (Unesp, Brasil)
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU, Brasil)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua
Alexandre do A. Ribeiro (UERJ, Brasil)
Claudio Artur O. Rei (UNESA, Brasil)
Lucia Santaella (PUC-SP, Brasil)
Luís Gonçalves (PU, Estados Unidos)
Maria João Marçalo (UÉvora, Portugal)
Maria Suzett B. Santade (FIMI/FMPFM, Brasil)
Massimo Leone (UNITO, Itália)
Paulo Osório (UBI, Portugal)
Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)
Sílvio Ribeiro da Silva (UFG, Brasil)
Tania Maria Nunes de Lima Câmara (UERJ, Brasil)
Tania Shepherd (UERJ, Brasil)

Estudos de Literatura
Ana Cristina dos Santos (UERJ, Brasil)
Ana Mafalda Leite (ULisboa, Portugal)
Dale Knickerbocker (ECU, Estados Unidos)
David Roas (UAB, Espanha)
Jane Fraga Tutikian (UFRGS, Brasil)
Júlio França (UERJ, Brasil)
Magali Moura (UERJ, Brasil)
Maria Cristina Batalha (UERJ, Brasil)
Maria João Simões (UC, Portugal)
Pampa Olga Arán (UNC, Argentina)
Rosalba Campra (Roma 1, Itália)
Susana Reisz (PUC, Peru)

DIALOGARTS
Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D
Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20550-900
http://www.dialogarts.uerj.br/

Copyright© 2018 Darcilia Simões

Edição

Darcilia Simões

Diagramação

Darcilia Simões

Capa

Raphael Ribeiro Fernandes

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório Multidisciplinar de Semiótica

FICHA CATALOGRÁFICA

S593 SIMÕES, Darcilia (Org.). Semiótica, pesquisa e ensino.
Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

Bibliografia.

ISBN 978-85-8199-114-6

1. Semiótica 2. Pesquisa. 3. Ensino.
I. Simões, Darcilia; II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título.

Índice para catálogo sistemático
410 – Semiótica
400 – Linguagens e línguas
370 – Educação

SUMÁRIO

PREFÁCIO 5

O ENSINO DA SEMIÓTICA APLICADA: UM DESAFIO 13

Monica Rector 13

REVENDO OS PARÂMETROS DA IMUTABILIDADE DO SIGNO: SIGNO, MEDIAÇÃO E COGNIÇÃO NAS TEORIAS DE PEIRCE E VYGOTSKY 41

Claudio Manoel de Carvalho Correia 41

ESTUDO ESTILÍSTICO DO POP AMERICANO NO SEU APOGEU 74

Afrânio Garcia 74

SUASSUNA, CAVALEIRO DA VIDA-NOVA 122

Lúcia Deborah Araujo 122

ICONICIDADE LEXICAL: O INSÓLITO EM UM ROMANCE DE JOSÉ J. VEIGA 145

Eleone Ferraz de Assis 145

DISCURSO RELATADO: OUTRAS POLIFONIAS 192

André Conforte 192

EDITORIAIS E CARTAS DO LEITOR: UM ESTUDO SOBRE O FINITO COMO MARCA DE MODALIDADE. 211

Magda Bahia Schlee 211

“MULHERES DE ATENAS”, UM ENSAIO HISTÓRICO-ESTILÍSTICO. 246

Claudio Artur O. Rei 246

PREFÁCIO

É imensa a satisfação com que venho apresentar a presente coletânea. São textos reunidos sob o título *SEMIÓTICA, PESQUISA E ENSINO*. Cada pesquisador, segundo suas pesquisas e sua experiência, nos oferece um leque de possibilidades de trabalho didático com suporte de alguma semiótica. Trata-se de um material plural quanto aos temas individuais, as teorias eleitas e as abordagens praticadas.

Uma das justificativas para a publicação desta coletânea é a crescente penetração das teorias semióticas nas práticas de ensino. O concurso das tecnologias de informação e comunicação, dos recursos multimídia, dos textos multimodais etc. solicita sempre e maior auxílio das semióticas no planejamento e nas estratégias de ensino. A mediação dos signos é uma constante na vida em geral e dos animais humanos, em especial.

Segundo Ripper, "o estudo do processo ensino-aprendizagem numa perspectiva sócio-histórica tem salientado a relevância da atividade mediada na

internalização das funções psicológicas, dando origem ao chamado *comportamento superior.*

De acordo com Vygotsky, esse comportamento se caracteriza pelo uso de signos e de instrumentos, para orientar o comportamento humano na internalização dessas funções. Todavia, considerada a natureza diversificada da mediação por signos e instrumentos, já que o signo é um resultante de um processo interno enquanto o instrumento é um dispositivo ou estratégia orientado externamente para o controle da natureza. Assim sendo, comportamento e natureza interagem e sofrem mudanças que permitem caracterizar o homem e seu artefato, como prática mediada para construção de conhecimento.

Essa mediação semiótica opera com a lógica que não é a ciência da crença, mas da prova ou da evidência. Portanto, as operações semióticas se configuram como exercícios de raciocínio necessários para a apreensão e compreensão da realidade. O raciocínio, ou *inferência*, o principal objeto da lógica, é uma operação que geralmente se efetua por meio da significação das palavras, no código verbal, e por meio de outros

significantes nos códigos não verbais. Assim sendo, o exercício didático-pedagógico precisa considerar a complexidade do tipo sígnico com que se opera para que se torne possível "manejá-lo" adequada e precisamente.

Sem qualquer pretensão de esgotar perspectivas semióticas, os artigos que então se reúnem na presente coletânea trazem mostras diversificadas de operações semióticas aplicadas ao ensino. Os signatários dos artigos procuram demonstrar como os signos permeiam os processos onde há *inter*comunicação e aprendizagem.

Tem-se a reunião de oito textos. Iniciamos com O ENSINO DA SEMIÓTICA APLICADA: UM DESAFIO, assinado por **Monica Rector** e que apresenta um panorama de como os signos são importantes na "aclimatação" dos sujeitos em novos ambientes. Pautada em sua vivência nos Estados Unidos, onde atuou como docente-pesquisadora por quase trinta anos, a semioticista descreve passo a passo as dificuldades e as estratégias necessárias à sobrevivência em um país estrangeiro, cujos usos e costumes são distintos dos nossos.

Claudio Manoel de Carvalho Correia subscreve REVENDO OS PARÂMETROS DA IMUTABILIDADE DO SIGNO: SIGNO, MEDIAÇÃO E COGNIÇÃO NAS TEORIAS DE Peirce e Vygotsky, artigo em que revisita fundamentos teóricos indispensáveis à compreensão do movimento semiótico na cognição. Palavras do autor: "Diferentemente de Vygotsky, Peirce desenvolve um conceito de signo, um conceito bastante complexo, porém extremamente dinâmico e evolutivo, que reclama uma atenta observação dos elementos ou correlatos que o compõem." Compara a visão diádica construída por Saussure e adotada por Vygotsky à triádica proposta por Peirce, envolvendo assim um terceiro elemento, o interpretante, como uma das variáveis que orienta a semiose, portanto, opera na cognição.

A proposta de ESTUDO ESTILÍSTICO DO POP AMERICANO NO SEU APOGEU, assinada por **Afrânio Garcia** apresenta uma abordagem muito particular de canções norte-americanas (seguidas de tradução), com que o pesquisador produz um perfil histórico do gênero *pop music*. Trata da influência das matrizes europeia e étnica, assim como dos reflexos da guerra e a relevante

contribuição do jazz e do blues na formação do estilo pop. Diz o autor: “Neste clima de valorização e aceitação do blues e do jazz, estes passam a ter um trabalho melódico e harmônico bem mais elaborado (inclusive porque muitos líderes das *big bands* e orquestras eram maestros e muitos instrumentistas tinham formação musical).”

De posse dessas informações, o leitor pode transferir a matriz de análise para as músicas nacionais, elegendo este ou aquele gênero para observação.

Lúcia Deborah Araujo nos apresenta SUASSUNA, CAVALEIRO DA VIDA-NOVA e dá oportunidade de revisitar-se a obra desse grande paraibano que nos deixou um legado de imensa riqueza e que merece atenção especial. Tomando por base o conjunto multimodal de textos verbais impressos e declamados, imagens ilustrativas e canções intitulado “A Poesia Viva de Ariano Suassuna”, a pesquisadora explica que o autor de o Auto da Compadecida, “ao manejar elementos que são pilares da cultura sertaneja nordestina, está, de fato, ressignificando-os, inserindo-os num novo código. A

análise apresentada é um caminho que pode ser seguido para novas práticas didáticas.

Eleone Ferraz de Assis, em seu texto ICONICIDADE LEXICAL: O INSÓLITO EM UM ROMANCE DE JOSÉ J. VEIGA, teve como objetivo analisar a iconicidade lexical dos fenômenos insólitos do romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga. Retoma aspectos de sua tese de doutoramento (UERJ, 2014). Tem como proposta compreender a tessitura textual dos fenômenos insólitos no romance-córpus, com base na associação entre a Teoria da Iconicidade Verbal (TIV) e a Linguística de Córpus (LC).

Em DISCURSO RELATADO: OUTRAS POLIFONIAS, **André Conforte** trabalha o conceito de polifonia, percorrendo tipos de discurso e suas marcas ou não marcas como sendo caminhos para a compreensão do texto e para o entendimento da estruturação gramatical dos enunciados. O autor busca apontar efeitos linguístico-discursivos do emprego das formas de discurso relatado.

EDITORIAIS E CARTAS DO LEITOR: UM ESTUDO SOBRE O FINITO COMO MARCA DE MODALIDADE é o

artigo de **Magda Bahia Schlee**. Afiliada aos estudos sistêmico-funcionais, a autora faz uma análise cuidadosa do emprego do tempo finito como elemento modalizador do discurso, por meio da comparação entre esses dois gêneros: o editorial e a carta do leitor.

Claudio Artur O. Rei fecha a coletânea com o texto "MULHERES DE ATENAS", UM ENSAIO HISTÓRICO-ESTILÍSTICO. Revisitando as *cantigas medievais,* o estudioso desenvolve meticulosa análise da letra de Chico Buarque de Holanda, e busca demonstrar de que modo o compositor recupera características daquelas cantigas na letra-córpus. Traz à cena elementos da literatura clássica que se fazem presentes nos textos contemporâneos, em particular na canção em análise.

Com essa sucinta apresentação, esperamos dar ao leitor uma chave de entrada na leitura desta coletânea e ansiamos que ela contribua para o enriquecimento de sua prática de pesquisa e sua atuação didático-pedagógica.

Darcilia Simões
Professora Titular de Língua Portuguesa
Líder do Grupo de Pesquisa SELEPROT

O ENSINO DA SEMIÓTICA APLICADA: UM DESAFIO

Monica Rector[1]

Ensinar atualmente é um desafio por si só. Os alunos estão acostumados a terem em mãos a mais recente tecnologia. Tudo o que precisam está ao alcance, então para que aprender se a resposta já vem feita? Google e Wikipedia são os campeões do ensino. Para que livros se tudo está na *internet*? Certa vez ao dar um curso sobre a poética de Camões, havia conseguido um livro a preço bem acessível. Os alunos não o quiseram porque estava na *internet*. Só que os versos eram corridos. Não havia estrofes. Não podiam identificar o gênero do poema. Esperteza tem seu limite. Com tudo já pronto, o que os alunos sabem são fatos, mas na hora de usar a abstração e de analisar um texto em profundidade falta-lhes a base. A outra questão é como "entreter" os alunos para que não se aborreçam em sala de aula. Aulas participativas é a técnica nos EUA, dividir os alunos em

[1] Professora titular aposentada da UFF e UFRJ; Professora emérita da University of North Carolina, Chapel Hill

pequenos grupos com questões para discutir. Se a classe for grande, os grupos têm que ser de aproximadamente cinco alunos por grupo, 2 a 3 participam, os outros descansam.

Ensinar semiótica oferece o problema de que a mesma não é uma disciplina. Quando muito são oferecidos um ou dois cursos nas áreas mais diversificadas. Tampouco é uma teoria em si, apenas uma doutrina, uma ferramenta muito útil para decifrar o ser humano, sua cultura e invenções. Para tanto, a semiótica aplicada é útil e tem dado inúmeros frutos. **Semiótica aplicada** é definida como a pesquisa e discussão sobre as aplicações da teoria semiótica à educação, práticas clínicas, aprendizado e outras áreas de preocupação social. Esta definição faz parte do "International Journal of Applied Semiotics" (Atwood Publishing) e os volumes estão à disposição *online*. Os assuntos abordados são os mais variados. Assim como a Literatura ampliou os seus horizontes, abrigando áreas alheias sob um grande guarda-chuva, de certo modo, a Semiótica passou a integrar *Cultural Studies*. Este é um campo interdisciplinar que pesquisa e ensina os modos como a cultura cria e transforma o indivíduo. Como

estuda os processos sígnicos e a comunicacão significativa, sempre faz-se presente. Segundo Umberto Eco: "a cultura, como um todo, deveria ser estudada como um fenômeno de comunicação baseado em sistemas de significação" (ECO, 1980, p. 16).

Neste trabalho, veremos a Semiótica Aplicada através da **semiose**, que vem a ser "o processo pelo qual os indivíduos empíricos comunicam, e os processos de comunicação são tornados possíveis pelos sistemas de significação" (ECO, 1980, p. 257). Winfried Nöth já prefere usar o termo **pansemiótica**, porque a linguagem é formada tanto dos elementos verbais como dos não-verbais, ambos são uma fonte de mensagens comunicativas (NÖTH, 1995, p. 391).

Um bom exemplo é o artigo publicado em *O Globo*, quando especialistas convidados pelo jornal analisaram as expressões corporais dos delatores da Odebrecht. Sob o título "A linguagem corporal das delações e as casas inacabadas da Odebrecht", conjugando o verbal com o não-verbal, a diretora executiva, Maria Fernanda Delmas assim se expressa: "Os delatores falam, mas o corpo deles, também. Especialistas em linguagem corporal observaram atentamente os vídeos e avaliaram

as emoções dos delatores. Os olhos também não mentem" (20.Abril.2017).

1. Recursos

Para ensinar a semiotica aplicada não faltam recursos em forma de cursos *online.*

1- Semiotix

Para mim, o melhor *site* é Semiotix encontrado em semioticon.com/semiotix, dirigido por Paul Bouissac, do Canadá. Constantemente atualizado, reflete a variedade de áreas e aplicações. Entre os aspectos mais recentes Congressos temos: A arte da comunicação; Discurso, conhecimento e prática na sociedade; Cultura visual; *Smart systems*, inovações e computação, etc. Entre os livros mais atuais temos de Marcel Danesi, *The Semiotics of Emoji;* de Ashley Frawley, *Semiotics of Happiness;* de Maria-Carolina Cambree*, The Semiotics of Che Guevara.* Mas o melhor do *site* são os cursos oferecidos gratuitamente (veja listagem Semiotix outubro 2017). Portanto, para processos comunicativos e estudos culturais, tanto teóricos como práticos, ideias não faltam. Estes cursos motivam, a quem for ensinar, a criar algo diferente.

Isto me faz lembrar certa ocasião, quando fazia pesquisas e lecionava na Universidade de Bloomington, em Indiana. Quando Umberto Eco estava passando algum tempo lá no Instituto de Semiótica, os alunos lhe perguntaram:

- **O senhor acha que posso fazer esta pesquisa? (Seja lá o que for).**

  Ao que ele respondeu:

- ***Why not*? (Por que não).**

Em outras palavras, toda pesquisa, assim como todo curso, é válido desde que parta de premissas estabelecidas e siga um processo estruturado.

2- Revistas

Além do International Journal of Applied Semiotics[2], há Applied Semiotics/Sémiotique appliquée[3], publicada pela Universidade de Toronto, com volumes sobre: O referente, O teatro, Semiótica musical, Linguagem e filosofia, entre outros. Outra revista é

[2] www.atwoodpublishing.com/journals
[3] french.chass.utoronto.ca

Signo[4] que apresenta teorias semióticas e outras relacionadas, usando uma abordagem teórica e aplicada.

Semiótica aplicada: útil e rentável

Assim como exemplificamos, com o caso Odebrecht, que a semiótica aplicada pode ser útil, e ir além das pesquisas acadêmicas, ela também pode ser rentável. Negócios, sobretudo, de consultoria abundam. Daremos apenas alguns exemplos.

Epic - é uma companhia dedicada a suprir negócios com a melhor consultoria etnográfica na indústria. Oferecem o curso: *Semiotics: A User's Guide to Seeing Differently*, no qual pretendem ensinar a semiótica como um poderoso instrumento de inovação, *design*, comunicação e estratégia de marcas. Custo: US$ 500.

Culturati Research and Consulting – é uma companhia de pesquisa e consultoria de marketing quantitativo e qualitativo intercultural, atendendo os EUA e países hispânicos.

[4] www.signosemio.com

Portanto, a semiótica aplicada oferece um campo rentável fora do setor acadêmico.

2. O que fazer com a semiótica aplicada: uma amostragem

Em 2016, publiquei meu livro *Viver e sobreviver nos Estados Unidos, lições na terra de Tio Sam.* Sem usar a palavra semiótica, fiz um trabalho envolvendo a comunicação verbal e a não-verbal para o melhor entendimento de uma cultura estrangeira, depois de conviver 25 anos nos EUA.

A orientação cultural do americano tem um estilo cognitivo. Pode-se dizer que os americanos são pessoas etnocêntricas, fechadas ao que vem de fora; a informação para eles é mais importante do que a tradição, o que predomina é a inovação. No geral, são pessoas analíticas; portanto, têm dificultades com a abstração. Por exemplo, os alunos não aprendem regras gramaticais, mas a gramática aplicada. Não perguntem o que é um advérbio ou para conjugarem o presente do subjuntivo, pois farão cara de surpresa e pedirão que se dê um exemplo.

Certas diferenças podem ser exemplificadas, levando-se em conta o que nossos sentidos percebem:

(a) imagem, (b) som, (c) gosto, (d) tato e (e) gestos. A cinésica (movimento), a proxêmica (espaço) e a cronêmica (tempo) apresentam inúmeros problemas e são responsáveis por grande parte de desentendimentos. Jack Solomon, em seu livro *Signs of our Time,* aponta que o que chamamos de cultura é "um sistema cuja influência é tão invasiva que muitas vezes não percebemos que existe, tal como não percebemos o ar que respiramos" (SOLOMON, 1990, p.4, tradução nossa).

Estas diferenças podem causar mal-estar:

a. Diferença no uso dos sentidos:

3- Visão: forma de olhar para os outros, contato visual

Nos EUA olha-se a pessoa nos olhos ao interagir, mas, quando estiver caminhando na rua, não olhe, porque será interpretado como "fitar" ou "olhar fixamente", o que é inadequado.

Audição: altura da voz e sobreposição de falas

Tato: proximidade, contato, esbarrar no outro

Gosto: paladar diferente (ex.: no Brasil, abacate é uma sobremesa; nos EUA, é comido em salada)

Odor: o que é um cheiro bom e um cheiro ruim?

b. Diferença no uso de conceitos:

Tempo: pontualidade: cedo/tarde/espere um momentinho

Espaço: na casa/rua/privacidade

Regras: quando dizer sim/não/talvez

Relações humanas: o significado de “amizade” em cada país

Reiterando, o aspecto não-verbal inclui os seguintes sentidos: (1) a visão (signos visuais), (2) a audição (signos auditivos), (3) os gestos (cinésica), (4) o tato (tacésica), (5) o olfato (signos olfativos) e (6) o gosto (signos gustativos). Os sentidos interagem com o tempo (cronêmica) e com o espaço (proxêmica). Vejamos:

Cronêmica: o tempo

Tempo é dinheiro (*Time is money*). Por isso, nos EUA, se vai direto ao assunto. *Directness* é uma característica americana, muitas vezes interpretada de forma negativa por um estrangeiro. Sugere falta de trato social e rudeza. No Brasil, primeiro vem a interação social, o bate-papo, o cafezinho. Por isso, um café da

manhã de negócios (*business breakfast*) não funciona no Brasil. Igualmente, um almoço de negócios (*business lunch*) exaspera um estrangeiro, porque durante a refeição pode-se conversar de tudo, menos de negócio.

Existe um ramo do saber da Comunicação que se chama "cronêmica" (área de estudo que trata de nossa conceituação e tratamento do tempo como um elemento biopsicológico e cultural), que estuda o significado do tempo. Há três divisões principais: (1) o tempo científico, que geralmente é invariável. Por exemplo, o ano tem 365 dias, a hora tem 60 minutos; (2) o tempo técnico, aquele que é determinado por um grupo de indivíduos e pode ser alterado pelo mesmo. Por exemplo, a aula vai das 9h00 às 9h50; e (3) o tempo cultural. Este é arbitrário e relativo, segundo uma determinada cultura.

A hora das refeições no Brasil não coincide com a dos Estados Unidos. O americano toma um café da manhã rápido em casa ou na rua; a hora do almoço é geralmente do meio-dia à uma e faz-se um lanche rápido, come-se um sanduíche, e, ao sair do trabalho, por volta das 5h00, janta-se. O jantar é entre 5h00 e 7h00. O teatro começa às 7h30. O programa é sair do trabalho, comer, ir

ao teatro e só depois voltar para casa e, então, não há necessidade de sair mais.

As festas também começam mais cedo. Trate de chegar na hora marcada. Não estranhe se o convite trouxer hora de início e de término da festa/coquetel ou do jantar. Lembre-se: poucos americanos têm empregada doméstica para ajudar a arrumar o que restou da festa. Cabe à dona da casa fazê-lo e estar pronta cedo para trabalhar no dia seguinte. Aliás, os convidados ajudam a/o dona/o da casa nessa arrumação. Se a festa for informal e para muitas pessoas, pratos, talheres e copos de plástico (até os de vinho e champagne) serão usados. Então é só colocá-los num saco de lixo e pronto!

Culturalmente falando, a hora do americano é fixa, a do brasileiro é flexível. Nos Estados Unidos, chegue na hora certa, marcada, mesmo se for um compromisso social de lazer e entretenimento. Chegar tarde indica falta de consideração pelo próximo. Tempo é dinheiro (*Time is money*). Se for chegar tarde, avise. E no dia seguinte não esqueça de agradecer novamente com um cartão, e-mail ou telefonema.

Quando lecionava no Brasil, havia uma tolerância de 5 a 10 minutos tanto para o professor quanto para o aluno chegar e a aula começar. Quando comecei a lecionar nos EUA, adotava a mesma atitude. Fiquei surpresa quando, na avaliação dos alunos no final de semestre, vários deles colocaram "a professora costumava chegar tarde à aula". O chefe do departamento chamou minha atenção e aprendi logo o que é pontualidade.

Pontualidade significa chegar na hora, marcar um encontro antecipadamente, reservar mesa num restaurante etc. Tempo também tem a ver com o período de férias: se trabalhar, são duas semanas por ano. Se tiver um filho, a mãe tem o direito de se ausentar do trabalho até 4 meses sem pagamento. Depende do estado e se a empresa aceitar, mas não é obrigatório. Quando escrever uma data nos Estados Unidos, o mês sempre antecede o dia: 13 de abril de 2015, no Brasil, se torna 04/13/2015, nos Estados Unidos.

A obsessão do tempo está patente no modo como organizamos nossas atividades, ordenando nossa própria consciência. Nós nos impomos uma disciplina, que a própria natureza nega. Com isso, nos tornamos

quase autômatos sem o perceber e, daí, quando temos tempo livre, nos sentimos culpados. Não fazer nada parece um pecado; e logo planejamos nosso fim de semana. Quando, na segunda-feira, chegar ao local de trabalho nos Estados Unidos, a primeira pergunta que os colegas farão é: "O que você fez durante o fim de semana?". Não diga nunca que não fez *nada*, porque olharão como se tivesse infringido uma lei não escrita. O americano usa o fim de semana *to catch up*, fazer o que não teve tempo de executar durante a semana, seja o trabalho do escritório que levou para casa, seja trabalhar na própria casa, cozinhando, lavando, cortando grama no jardim.

Na cultura norte-americana, a produção do indivíduo é vista em função de sua atividade no tempo: quanto mais coisas fizer, mais socialmente produtivo será. Isto se chama *workaholic*: dependente do trabalho como de uma droga. Já o brasileiro é capaz de associar atividades aparentemente antagônicas. Por exemplo, o carioca é considerado *folgado*, quando, na realidade, conjuga trabalho e lazer, o fazer e o não-fazer, numa atitude equilibrada. Já o paulistano, por não dispor em sua cidade de um espaço como a praia, dedica-se ao

trabalho com mais afinco, de onde vem o mito que o paulistano trabalha mais para compensar a preguiça do carioca.

Adaptar-se a esta aparente rigidez do tempo incomoda, corrói a alma. Aliás, se há algo a que é difícil acostumar-se são as regras constantes, sejam temporais ou não. A vida não é em preto e branco. A área cinzenta, representando a flexibilidade, dá uma certa qualidade de vida.

O paladar

O gosto é uma parte intrínseca do nosso ser. Através do exercício do paladar chegam a nós prazeres íntimos, de fruição muito pessoal. Mas o paladar requer uma aprendizagem, um condicionamento cultural, como os demais sentidos. No Brasil, o arroz pode ser servido doce ou salgado; e o abacate é feito como um creme adocicado. Nos Estados Unidos, o abacate é servido como ingrediente de saladas ou então em forma de guacamole, ou seja, uma pasta salgada que acompanha pratos mexicanos, como as fajitas. As saladas são servidas com molhos, geralmente já prontos: é o dressing; se quiser o azeite e o vinagre, tem que os pedir separadamente. O brasileiro não gosta muito da comida americana. Falta-

lhe tempero. Por outro lado, é só acrescentar sal e pimenta, pois estes estão sempre à mesa.

Tacésica: O toque físico

Dizem que as culturas nórdicas são frias e que as latinas são quentes. Há um ramo do saber chamado "tacésica" (disciplina que se dedica à comunicação através do tato, tanto o contato dérmico quanto o térmico), que estuda o significado do ato de tocar. Os brasileiros, além de a proximidade física ser maior do que a dos americanos, quando estão em situações de conversa informal, tocam-se mais em público. Impressiona ir a um campus universitário norte-americano. Os jovens conversam, mas não se tocam em público. Como já dissemos, os jovens universitários usam as residências universitárias, os dorms (dormitórios), para esse fim. Intimidades são privadas, em lugares fechados e a sós.

Cinésica: o gesto

Gestos também têm diferentes significados. Um círculo juntando o dedo polegar e o indicador, é um palavrão no Brasil. Nos Estados Unidos é o contrário, significa OK, tudo bom, positivo. Portanto, não ria quando alguém fizer tal gesto e muito menos se sinta

ofendido. Outro gesto brasileiro, espalmar uma mão na outra (palmas voltadas para o corpo, dedos unidos e que se tocam em movimento contínuo, deslizando uma mão dentro da outra, alternadamente, e produzindo leve estalido) para dizer "tanto faz", surtirá curiosidade, porque, nos Estados Unidos, tal gesto nada significa. Outro detalhe: quando se anda numa rua movimentada e apinhada de gente e, por acaso, se esbarra em alguém, o americano imediatamente se desculpa: se vira e diz: *I´m sorry*.

Num restaurante faça um sinal discreto quando quiser pagar a conta. Chamar o garçom com um berro ou fazer "psiu" é inaceitável. Aliás, os garçons se apresentam com o nome, que está num emblema na lapela ou no bolso, ou então dizem: "I'm Bob, I will be your waiter tonight" (Chamo-me Bob, e serei seu garçom hoje à noite). Isso parece ridículo para o brasileiro. Há a seguinte anedota: um casal brasileiro foi jantar num restaurante em Chicago, com os filhos. Depois que o garçom se apresentou pelo nome, o senhor disse: "Eu me chamo Pedro, esta é minha esposa Maria e meus filhos João e Vera". O garçom ficou atônito, porque tal comportamento não fazia parte do contexto dele.

Entre os gestos mais comuns estão:

Okay corresponde ao nosso OK, tudo bem, positivo, o que equivale a *Thumbs-up* (dedão apontando para cima);

Thumbs down (dedão para baixo) equivale a "vai tudo mal", negativo;

Dedo do meio apontando para cima: esqueça: é um gesto obsceno;

V para vitória;

Backslap é o tapinha nas costas para indicar amizade, raramente feito por homens;

Cruzar os dedos significa boa sorte;

Para pedir a conta num restaurante: faça contato com o olhar, imite o gesto de escrever um cheque, diga alto quando o garçom passar: *check, please* ou faça um movimento bucal. Nunca *psiu* ou estalar os dedos.

3. Um exemplo situacional: o enterro

O ritual da morte nos Estados Unidos é menos mórbido do que no Brasil. O corpo é levado e preparado no *funeral home*, casa funerária, onde geralmente é embalsamado e maquilado, o que dá ao morto um

aspecto “mais natural”, a aparência de vivo, o que não deixa de ser um artifício cultural. Então, no dia seguinte, há o que se chama *visitation*, a visita. A família geralmente chega uma hora antes do horário marcado, geralmente noturno, das 19:00 às 21:00 horas. A casa funerária é sempre uma mansão grande e confortável, com vastas salas com cadeiras e poltronas, cortinas e carpetes, como uma sala de visita. O corpo estará no caixão, ou seja, não é *coffin*, mas *casket*. Na maioria dos estados norte-americanos, o líquido não pode vasar do corpo, então o *casket* é uma caixão mais amplo, de material resistente, uma urna. Por dentro, parece uma cama acolchoada, com travesseiro. A tampa é dividida e, em geral, só se deixa a parte superior, com o rosto, aberta. Na hora da visita, as famílias trazem os filhos mesmo pequenos, que ficam brincando e correndo pelo recinto. Morte é um assunto de família (*family business*), e não há o ato de velar a noite inteira. Portanto, faz-se uma visita ao morto, e depois todos se retiram. Numa sala ou no corredor, há alguns comes e bebes, geralmente biscoitos (*cookies*) e refrigerantes.

No dia seguinte, há o enterro, com uma reza ou na capela da casa funerária ou à beira da cova.

Tudo muito *clean*, num ritual pré-determinado, com tempo demarcado, o que evita grandes choros e desesperos. O tempo de preparação psicológica desses rituais de vida e morte é espaçado através de vários dias, o que permite aos envolvidos se acostumarem com esta nova situação e dar tempo aos familiares, que vivem longe, para chegar a tempo para a cerimônia. Agora, se a pessoa estiver com pressa, algumas casas funerárias têm *drive-up*. Isto mesmo: para-se de um lado da casa funerária, onde há um visor, clica-se e pode-se ver a esquife com o morto. Há um lugar para deixar uma nota de condolências. Assim o visitante veio, viu e cumpriu sua obrigação. Há ainda os *green burials*, enterros ecológicos. O cemitério precisa ter um certificado especial para este tipo de enterro, que pretende conservar o meio ambiente. A pessoa é enterrada envolta num lençol ou numa espécie de caixão, que se decompõe facilmente, o que permite a "reciclagem" do corpo com mais facilidade.

Após o enterro, às vezes há uma recepção na casa da família do morto com comes e bebes que os convidados trazem. As bebidas são refrigerantes, nada de ácool. Missa de sétimo dia só é usual para os católicos,

que são a minoria. Costuma-se fazer um *memorial*, uma cerimônia na igreja, qualquer que seja a denominação, com rezas, cantos e depoimentos de vários dos presentes sobre as qualidades do falecido, até um mês após a morte.

4. O que fazer e o que não fazer (do's and dont's)

O que fazer:

1. Estenda e aperte a mão ao ser apresentado a uma pessoa.

2. Use a forma de tratamento certa: Mr., Mrs. ou Miss ou Ms.

3. Pergunte como vai a família ou mencione o tempo.

4. Vista roupa apropriada para cada ocasião. Se tiver dúvidas. pergunte.

5. Chegue na hora marcada.

6. Dê uma gorjeta de, pelo menos, 15% em restaurantes.

7. Leve, de preferência, uma garrafa de vinho quando for convidado.

8. Pode beber refrigerante ou cerveja na garrafa.

9. Pode comer pizza com a mão.

10. Coma batatas fritas com “ketchup”.

11. No verão, pode ir de “shorts” à maioria dos lugares.

12. Apesar da informalidade, use roupa apropriada para ir a um enterro: preto de preferência, e homens usam terno.

13. Homens! Ajudem no trabalho de casa, se forem hóspedes; as tarefas são igualmente compartilhadas entre os sexos.

14. Mande sempre um *e-mail* ou cartão de agradecimento quando for convidado.

15. Saia para algum lugar ao ar livre, balcão, etc. se for fumar; nunca fume dentro de casa.

16. Quando derem um espirro, diga *God bless you* (Deus te abençoe).

17. Quando for jantar fora, faça uma reserva antecipada por telefone ou *e-mail*.

18. Peça para não porem gelo na água, porque nos EUA se toma gelo com água.

O que não fazer:

1. Não use gestos quando não souber o que significam.

2. Não chegue muito perto, não abrace nem beije a pessoa ao cumprimentá-la.

3. Não espere que lhe ofereçam um cafezinho ou um copo de água.

4. Não se arrume demais para um programa de fim de semana.

5. Não pague a conta da mulher, quando convidá-la para jantar fora a primeira vez, a não ser que peça licença para fazê-lo.

6. Não deixe de perguntar, quando tiver uma dúvida.

7. Nunca fure a fila, quando estiver esperando.
8. Nunca tente dar um "agrado" para o policial de trânsito, senão, vai parar na cadeia.
9. Não apareça na casa das pessoas sem avisar antes.
10. Não pergunte às pessoas quanto custou o carro, a casa deles, quanto ganham. Dinheiro é assunto privado.

5. Curso relâmpago sobre diferenças culturais

Introdução

Nosso objetivo é:

1. identificar experiências entre culturas diferentes (*cross-cultural*);
2. definir diferenças culturais: verbais, vocais e não-verbais;
3. discutir comportamento e seus limites;
4. verificar diferenças de percepção e valores;
5. conscientizar-se da cultura e comunicação ao fazer negócios;
6. ter uma melhor compreensão de comunicação entre culturas.

TAREFA 1

a) **Quem já esteve em um país onde se fala o inglês?**
b) **Quem já esteve no estrangeiro?**
c) **Que diferenças notou?**

Teoria

O que é *língua* e *linguagem*?

Diferença: verbal, vocal e não-verbal

Verbal: sotaque

Vocal: sobreposição

Não-verbal: gestos

Diferença no uso dos sentidos

Visão: contato do olhar, encarar

Audição: altura, intensidade da voz

Toque (contato físico): proximidade, esbarrar no outro

Paladar: comida

Odor: perfume, fedor

Diferenças principais ao chegar no outro país: som e cheiro.

Diga quais dos sentidos acima são os mais difíceis para se lidar.

TAREFA 2

a. Considere a seguinte situação:

Você está com pressa e tem apenas 30 minutos: a pessoa chega 10 minutos atrasada. Como se sentiria?

b. Mesmo sendo tarde, ele quer tomar um café primeiro e conversar sobre a partida de futebol em que seu time perdeu no domingo passado. O que você faria?

Conceitos diferentes

Tempo: pontualidade, cedo/tarde, “espere um momentinho, um instantinho”

Espaço: casa/rua, privacidade

Regras: sim/não, talvez, ser direto/indireto

Relações: limites (questões raciais, sociais e de gênero), amizade/conhecimento

TAREFA 3

a. Considere esta situação:

Você vai a uma festa. Algo desagradável acontece. Compartilhe esta experiência. Diga como se sentiu e o que faria se uma situação semelhante acontecesse.

Hábitos

Comer: refeições (hora), tomar café (cafezinho) e chá, comer em público, beber na garrafa, chamar o garçom, dar gorjeta, fumar e tomar bebidas alcoólicas, dar presentes quando convidado, favores.

Dirigir e estacionar.

Código de vestimenta: no trabalho, em festas, na praia, consciência do corpo.

TAREFA 4

Saudações

Nome completo, informalidade

Doutor = *doctor* (só usado para médico)

Senhor, senhora, senhorita = *Mr., Mrs., Miss, Ms.*

Como vai? *How are you doing?*

Vou bem, obrigado/a. *Fine, thanks.*

E você? E o senhor? Vou bem, também. Obrigado. *And you? Fine, too. Thank you.*

E a senhora? *And you?*

Mais ou menos. *More or less.*

Adeus. Até logo. *Good bye. See you soon.*

a. Cumprimente seu colega.

TAREFA 5

Gestos (faça-os)

Como vai? Oi.

Adeus. Até logo.

Cumprimento: apertar a mão ou não, nada de abraços e beijinhos

Sim, positivo. *Thumbs up*

Não, negativo. *Thumbs down*

b. Cumprimente seu colega usando gestos.

Referências

ECO, U. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
NÖTH, W. **Handbook of Semiotics.** Bloomington: Indiana University Press., 1995.
RECTOR, M. **Viver e sobreviver nos Estados Unidos. Lições na terra do Tio Sam.** Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2016.
SOLOMON, J. **Signs of our Time, the Secret Meanings of Everyday Life**. New York: Harper & Row, 1990.

Biodata da autora

Monica Rector é doutora em Letras pela USP e livre-docente em Linguística pela UFRJ. Professora titular aposentada da UFF - Departmento de Comunicacão e da UFRJ - Departamento de Letras. É professora emérita da University of North Carolina em Chapel Hill - Department of Romance Studies. Contato: prector@mindspring.com

REVENDO OS PARÂMETROS DA IMUTABILIDADE DO SIGNO: SIGNO, MEDIAÇÃO E COGNIÇÃO NAS TEORIAS DE PEIRCE E VYGOTSKY

Claudio Manoel de Carvalho Correia

Introdução

Em 14 de novembro de 2017, fui convidado para coordenar uma mesa-redonda no auditório 111 da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, intitulada “Conversas sobre Linguagens”, durante o 6º Colóquio Internacional de Semiótica – 6 COLSEMI, realizado na UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Nessa mesa-redonda, o Prof. Dr. Paulo Osório, Professor Associado da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior - UBI (Portugal) apresentou a comunicação “Linguística e Ensino do Português como Língua Estrangeira: Desafios e Perspectivas Futuras”; o Prof. Dr. André Conforte, Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, apresentou a comunicação "discurso relatado: outras polifonias" e o Prof. Dr. Eleone Ferraz de

Assis, Professor Adjunto da Universidade Estadual de Goiás, apresentou a comunicação “Iconicidade Lexical: o insólito em um romance de José J. Veiga”.

Observei que as três comunicações apresentadas na mesa-redonda, cuja temática central era “Conversas sobre Linguagem”, tinham como objeto uma única forma de linguagem, a linguagem verbal, a partir de diferentes perspectivas e teorias que foram brilhantemente apresentadas pelos palestrantes, que demonstraram as diversas formas de análise da língua, em sua forma oral ou textual, com instrumentais teóricos que permitiam o estudo da língua no ensino, no texto e na literatura.

A partir do entendimento de que “Conversas sobre Linguagens”, uma mesa-redonda do 6º Colóquio Internacional de Semiótica, se transformou na apresentação de teorias e pesquisas sobre a linguagem verbal, resolvi resgatar uma antiga discussão presente em um texto de minha autoria (CORREIA, 2009) que discute uma relação possível de ser estabelecida entre o fundador da moderna semiótica Charles Sanders Peirce com o Psicólogo russo Lev S. Vygotsky, a partir do elemento que compõe e que dá poder de abstração aos

sistemas de linguagem, tanto verbais, como não verbais: estou falando do signo.

Se por um lado, nós tínhamos como objetivo "conversar" sobre linguagens, se o foco de nossa mesa-redonda apontou para a necessidade de discussões sobre a linguagem verbal, por outro lado, não podemos esquecer que as linguagens, sejam elas verbais, visuais ou sonoras, só significam e só podem gerar interpretações porque são eminentemente constituídas por signos. São os signos que carregam o poder de significação, de informação e de comunicação. São os signos, como elementos das linguagens que habilitam as linguagens a funcionarem semióticamente, gerando representações dos objetos e gerando interpretações em mentes potencialmente interpretadoras. A natureza da linguagem é formada pelos signos que a compõem. As linguagens são constituídas por signos e, em uma perspectiva semiótica, o signo é a cognição, é o resultado dos processos de transformação da experiência apreendida pelos processos de percepção em signos, em entidades representativas.

Assim, venho neste trabalho resgatar uma antiga discussão que venho desenvolvendo desde o início dos

anos 2000, que aponta para um diálogo que considero da máxima relevância para os estudos cognitivos, entre algumas teorias desenvolvidas pelo Filósofo-Lógico-Matemático Norte-Americano Charles Sanders Peirce, fundador da moderna semiótica, com as teorias do Psicólogo Russo Lev. S. Vygotsky, principalmente no que diz respeito ao elemento essencial de constituição das linguagens, isto é, o signo.

Diferentemente de Vygostsky, Peirce desenvolve um conceito de signo, um conceito bastante complexo, porém extremamente dinâmico e evolutivo que reclama uma atenta observação dos elementos ou correlatos que o compõem. Elementos que compõem um conceito triádico de signo que resolve, em sua complexidade, questões que no campo dos estudos diádicos do signo são difíceis de serem resolvidas devido às limitações impostas pelo constructo teórico do signo saussureano que impacta, sobretudo, nos estudos semiológicos. Na complexidade da lógica de relações do conceito peirceano de signo, essas questões são resolvidas pela dimensão significativa do Representamen, pela dimensão Representativa do Objeto Dinâmico e pela dimensão interpretativa gerada pelos efeitos do

Interpretante. Vygotsky não desenvolve um conceito de signo, utiliza-se do conceito diádico do signo saussureano, inclusive criticando esta visão no que concerne a sua dimensão social, e desenvolve teorias como “mediação” e “internalização” que apontam para a necessidade de um olhar cognitivo para o núcleo de constituição das linguagens. O foco de Vygotsky era a linguagem verbal, a língua, e suas relações com o pensamento; as preocupações de Peirce extrapolam o limite do verbal, observando em sua lógica-semiótica, todas as formas de linguagem e de signos que compõem a natureza desta linguagem.

Este capítulo tem como objetivo apontar alguns indícios claros que possibilitam um diálogo entre os pensamentos de Peirce e de Vygotsky. Se o centro das discussões de Vygotsky era a estreita e fundamental ligação entre a linguagem e o pensamento, entendendo os signos como instrumentos para o pensamento humano; é de suma importância entendermos que para Peirce, o pensamento é estruturado por signos, o pensamento é uma corrente de signos. O diálogo que tento, portanto, estabelecer neste texto tem como centro de atenção as relações entre os signos e o pensamento,

em duas perspectivas distintas, mas convergentes: uma que entende essas relações entre pensamento e linguagem em uma perspectiva lógica-semiótica, que emerge do conceito de signo, do conceito de Interpretante e do entendimento de que o pensamento é constituído por signos, e outra que entende os signos como instrumentos essenciais para o pensamento humano, sendo, inclusive, o maior exemplo da capacidade humana de abstração e de inteligência, que corporifica a abstração da cognição na fisicalidade das linguagens que são constituídas pelos signos.

Irei, dessa forma, neste capítulo, "conversar" sobre linguagem, irei "conversar" sobre o elemento que compõe as linguagens: o signo; e para isso, preciso começar revendo alguns parâmetros do conceito de imutabilidade do signo que estão na base das teorias clássicas da linguística moderna.

1 – Revendo os parâmetros da imutabilidade do signo

A significação, representação e interpretação são competências específicas para a operação, produção e decodificação dos signos, mediações lógicas entre nós e

os objetos para a produção e compreensão dos signos, dos sistemas de mediação entre nós e o mundo da experiência. Esta faculdade de geração de signos é uma competência humana, uma competência semiótica para a produção de signos, para as combinações entre signos e para os novos sentidos para os signos nas regras do jogo do processo de comunicação.

O sistema linguístico é visto como uma capacidade eminentemente humana de comunicação por meio de símbolos, apesar de possuir, também, níveis de iconicidade e de indexicalidade. O sistema linguístico é compreendido como uma condição essencial para o desenvolvimento cognitivo, além de se constituir na realização mais elaborada e completa do homem em sua capacidade de operação com signos. Através da aquisição da língua, como sistema semiótico, a espécie humana desenvolveu uma forma de adaptação ao meio, transformando toda a vida humana sobre a face da terra. Entre os diferentes sistemas de signos utilizados pela espécie humana, a língua é parte essencial deste universo semiótico; é uma capacidade exclusiva do homem, diferente em espécie de qualquer outro organismo.

Venho observando um problema nos estudos sobre os processos de significação em algumas áreas das ciências humanas e sociais, pela escassez de pesquisas que enfoquem teorias específicas relacionadas ao conceito de signo; não apenas do signo, mas de seu desenvolvimento e importância interna para o indivíduo, numa perspectiva que envolva os processos de desenvolvimento cognitivo.

Em teorias específicas sobre a conceituação de signo e sua evolução, encontramos diferentes enfoques e teorias: temos a definição da linguística estruturalista, nas bases do pensamento de Ferdinand de Saussure, fundador da linguística moderna, que define, em seu livro, *Curso de Lingüística Geral* (1916), o signo como social e imutável.

Fernandes (1999, p. 67) nos explica o porquê da definição do signo saussureano enquanto social e imutável:

> O signo é social, porque as palavras de uma língua pertencem a uma comunidade lingüística e não cabe a um único indivíduo tentar modifica-la em sua estrutura sonora (significante) ou sem seu sentido (significado). Uma vez que os signos são aceitos e usados por uma comunidade lingüística, cabe ao

> indivíduo aprendê-los utilizá-los em seu sentido (significado) preestabelecido pelo meio social e em sua estrutura sonora (significante).

Para Fernandes (1999, p. 67) o conceito de "arbitrariedade e imutabilidade do signo é uma consequência direta do fato de o signo ser encarado como um fenômeno social". O signo é arbitrário, pois o significante é produto de uma convenção. Na verdade, o que Saussure quer dizer com o seu conceito de imutabilidade do signo linguístico, é que o significado do signo, em outros termos, a contraparte do significante, enquanto um produto das convenções sociais de uma determinada comunidade linguística só pode ser modificado por essa comunidade linguística, em seu uso efetivo, e pelo tempo.

Além da explicação de Fernandes (1999) sobre o conceito social e imutável do signo saussureano, baseando-se nas implicações da ênfase dada por Saussure à língua como fenômeno social, devemos perceber, como já foi discutido anteriormente, as limitações impostas por uma teoria do signo baseada em uma relação diádica, na qual o significado é entendido apenas como um produto das relações que estão em jogo

no nível paradigmático do sistema linguístico. Outra questão que emerge da estrutura do signo diádico é a exclusão do objeto na análise do significado: como podemos entender o significante, o veículo, cujo objetivo é representar algo real ou não, através de um conceito que exclui em sua estrutura o objeto, elemento que é o ponto de partida de qualquer processo de representação? Nesse contexto, qualquer discussão sobre o processo de percepção, sobre a evolução da percepção para um nível superior de cognição caracterizado pelo signo, é totalmente abandonada nesta perspectiva diádica do conceito de signo, demostrando a insuficiência dessa teoria, principalmente, para as ciências cognitivas e suas vertentes.

A estaticidade do conceito saussureano de signo para as análises do fenômeno da cognição nasce, além das questões explicitadas por Fernandes (1999, p. 66-67), também, do próprio conceito de signo saussureano que por um lado, exclui o objeto da estrutura do signo, e por outro lado, entende o significado como um produto de contrastes internos ao sistema que está muito longe de realmente descrever a dinâmica do processo semiótico, que depende, sobretudo, das inferências

sociais e psicológicas que emergem das experiências de mundo dos intérpretes.

Assim, neste capítulo, proponho uma revisão nos parâmetros do conceito de imutabilidade do signo, principalmente porque outras explicações para esta questão foram apresentadas por Vygotsky, e apresentadas em sua grande obra, *Pensamento e Linguagem* (1934), com a constatação de que o signo evolui como produto do desenvolvimento dos processos cognitivos do indivíduo.

Vygostky (1989) concluiu, em suas pesquisas, que os signos são formações dinâmicas e não estáticas, que seu desenvolvimento é individual, não social, e, principalmente, que os signos modificam-se à medida que a criança se desenvolve e de acordo com as várias formas pelas quais o pensamento funciona. A natureza psicológica e a estrutura do signo se modificam de acordo com o desenvolvimento da criança.

Como evidência da evolução dos signos, acompanhando o processo de maturação linguística e cognitiva, podemos tomar como base a seguinte afirmação de Vygotsky (1989, p. 104):

> O significado de uma palavra representa um amálgama tão estreito do pensamento e da linguagem, que fica difícil dizer se se trata de um fenômeno da fala ou de um fenômeno do pensamento. Uma palavra sem significado é um som vazio; o significado, portanto, é um critério da "palavra", seu componente indispensável. Pareceria, então, que o significado poderia ser visto como um fenômeno da fala. Mas, do ponto de vista da psicologia, o significado de uma palavra é uma generalização ou um conceito. E como as generalizações e os conceitos são inegavelmente atos de pensamento, podemos considerar o significado como um fenômeno do pensamento. Daí não decorre, entretanto, que o significado pertença formalmente a duas esferas diferentes da vida psíquica. O significado das palavras é um fenômeno de pensamento apenas na medida em que o pensamento ganha corpo por meio da fala, e só é um fenômeno da fala na medida em que esta é ligada ao pensamento, sendo iluminada por ele. É um fenômeno do pensamento verbal, ou da fala significativa - uma união da palavra e dopensamento. Nossas investigações experimentais confirmam plenamente essa tese básica. Não só provaram que o estudo concreto do desenvolvimento do pensamento verbal é possível usando-se o significado das palavras como unidade analítica, mas também levaram a outra tese, que consideramos o resultado mais importante de nosso estudo, e que decorre diretamente da primeira: o significado das palavras evolui. A compreensão desse fato deve substituir o postulado da imutabilidade do significado das palavras.

O estudo do signo que proponho neste capítulo tem como objetivo explorar este enfoque da teoria do signo, principalmente no que se refere à imutabilidade e

individualidade, entendendo que o significado de um signo é, sobretudo, um fenômeno psicológico, individual e passível de evolução, ou seja, de modificação no desenvolvimento cognitivo. O significado é um fenômeno que precisa ser entendido como dependente da maturação cognitiva do intérprete. Os resultados das experiências de Vygostsky sobre a evolução dos conceitos dialogam diretamente com o conceito triádido de signo desenvolvido por Peirce, sobretudo, na teoria do Interpretante.

Sobre o conceito de evolução e desenvolvimento dos signos, acompanhados da maturação cognitiva e linguística apresentados na citação de Vygotsky, que contradiz o conceito de imutabilidade dos signos, Fernandes (1993, p. 10) nos explica através de um exemplo linguístico as evidências da evolução dos conceitos na linguagem verbal:

> (...) Isto não quer dizer, no entanto, que domine, no mesmo nível de um adulto, o plano do significado das palavras. Em outros termos, a fala da criança, desta fase até a adolescência, coincide com a do adulto apenas em sua referência objetiva básica, mas não no nível das referências conceituais dos significados. Ao conceituar a palavra "saudade", por exemplo, usando as palavras poéticas do trágico grego Eurípedes, do

> século IV a.C., em sua obra Alceste, poder-se-ia dizer que “saudade é a presença de uma ausência”. Para um adulto, este conceito, por si só, basta: atinge a mente e a emoção. Não se pode defini-la desta forma, no entanto, para uma criança de sete anos. Seria necessário buscar outros recursos mais práticos e outros apelos subjetivos para explicar a uma criança o que é “saudade”. As referências objetivas básicas coincidem, na criança e no adulto, mas não há equivalência nas suas referências conceituais a este nível de abstração. Isto é uma evidência de que os conceitos das palavras evoluem, acompanhando o processo de maturação lingüística e cognitiva.

Se por um lado, Vygotsky apresenta uma visão de signo mutável e dinâmico a partir do crescimento psicológico e cognitivo do indivíduo, por outro lado, Peirce, desenvolve um conceito de signo mutável e dinâmico pelas relações estabelecidas entre os três elementos que compõem o seu conceito de signo: o Representamen, o Objeto e o Interpretante. Os dois conceitos apresentados apresentam visões claramente dinâmicas do processo de significação, sendo, por um lado, no caso de Vygotsky, dado a ênfase no caráter psicológico do signo e em seu desenvolvimento através da maturação cognitiva, e, no caso de Peirce, a ênfase está na função lógica do signo e na sua evolução através da geração dos interpretantes.

Para Peirce o signo é definido como um signo que representa algo para alguém, porém, sob certo aspecto. Este algo é o Objeto que o signo representa sem abarcar o todo deste Objeto que representa, e através deste processo de representação, se direciona para alguém (todo signo representa alguma coisa para alguém) gerando na mente do intérprete outro signo equivalente ou desenvolvido, o qual, Peirce intitula como Interpretante (PEIRCE, 1972, p. 94). A própria geração dos Interpretantes como signos mais desenvolvidos, se constitui em um processo dinâmico e evolutivo na mente do intérprete.

A possibilidade de diálogo entre os conceitos de signo de Vygotsky e Peirce é da máxima importância para o estudo do desenvolvimento das significações. Este diálogo permite um entendimento da evolução dos signos a partir de uma perspectiva dinâmica, ou seja, de constante crescimento e geração; dialética, enfatizando as relações entre a mente e a experiência no processo de produção dos signos; e lógica, na atenta observação das relações internas entre os elementos que compõem o conceito de signo. Se os signos crescem através da evolução cognitiva dos intérpretes, eles também crescem

em sua abstração, através da geração infinita dos interpretantes.

Esses dois conceitos dialogam pelas ideias de evolução e de crescimento que transcendem as visões tradicionais. Nas duas teorias, tanto a significação, como um processo, e o signo, como uma abstração, são entendidos como fenômenos de natureza profundamente dinâmica que estão de acordo com o dinamismo do próprio processo de cognição.

2- Mediação e semiose: um diálogo entre as ideias de vygotsky e peirce sobre a natureza das interpretações

Um dos pontos de aproximação entre as ideias de Peirce e Vygotsky que deve ser atentamente observado está no conceito de "mediação". Este conceito se constitui como uma chave para o entendimento da forma como Vygotsky entendia o desenvolvimento humano por uma perspectiva sócio-histórica. Para Vygotsky, o homem, enquanto sujeito cognoscente, se relaciona com os objetos do mundo da experiência através de

entidades abstratas mediadoras, que são os signos, ou seja, representações do mundo da experiência.

Oliveira (1993: 59) explica a importância do conceito de mediação no pensamento de Vygotsky:

> Uma idéia central para a compreensão das concepções de Vygotsky sobre o desenvolvimento humano como processo sócio-histórico é a idéia de mediação. Enquanto sujeito de conhecimento, o homem não tem acesso direto aos objetos, mas um acesso medidado, isto é, feito através de recortes do real operados pelos sistemas simbólicos de que dispõe.

No pensamento de Vygotsky, a natureza da mediação se constitui na capacidade humana de "operar mentalmente sobre o mundo" (OLIVEIRA, 1993, P. 59) e, através desta operação, Vygostsky constata a existência de "algun tipo de conteúdo mental de natureza simbólica" (Oliveira, 1993: 59) que se representa na experiência como um todo, transpondo esta experiência para o mundo mental do indivíduo.

A semiose, o processo que caracteriza a ação e atividade dos signos, se constitui exatamente neste processo de transposição do mundo da experiência externa, para um mundo mental, uma realidade refletida deste mundo externo na mente do indivíduo. É neste

ponto que podemos encontrar algumas relações interessantes entre as ideias de Peirce e Vygotsky: a ênfase da definição de Vygotsky se dá no aspecto social da origem deste processo, enquanto que para Peirce, a ênfase é dada no aspecto lógico da construção das interpretações.

A ênfase na origem social das mediações nos é explicada por Oliveira (1993, p. 60):

> Se por um lado a idéia de mediação remete a processos de representação mental, por outro lado refere-se ao fato de que os sistemas simbólicos que se interpõem entre sujeito e objeto de conhecimento têm origem social. Isto é, é a cultura que fornece ao indivíduo os sistemas simbólicos de representação da realidade e, por meio deles, o universo de significações que permite construir uma ordenação, uma interpretação, dos dados do mundo real. Ao longo de seu desenvolvimento o indivíduo internaliza formas culturalmente dadas de comportamento, num processo em que atividades externas, funções interpessoais, transformam-se em atividades internas, intrapsicológicas.

Na perspectiva de Vygotsky, o homem apreende gradualmente do mundo sócio-cultural um sistema simbólico essencial para fazer os recortes da realidade e organizar a experiência apreendida, gerando, neste processo, as interpretações. O processo de apreensão

deste sistema simbólico se dá gradativamente no curso do desenvolvimento cognitivo, através de um processo de apreensão que Vygotsky chamou de "internalização" dos dados do universo sócio-cultural.

É importante prestarmos a atenção para os conceitos de "mediação" e de "internalização" que se apresentam como processos fundamentais para o desenvolvimento cognitivo. Para Vygotsky o desenvolvimento cognitivo não é entendido como um processo desarticulado do contexto sócio-cultural dos indivíduos, a relação se dá em nível dialético, entre os signos e o universo sócio-cultural, e entre os signos e a mente interpretadora. Peirce resolve em seu conceito triádico de signo essas separações entre o mundo cultural e o mundo mental: o Interpretante é o elemento do signo que introduz no efeito de interpretação as inferências do mundo social, cultural e psicológico do indivíduo e, por outro lado, o próprio conceito de semiose se constitui em um processo dialético, de forma que, no processo de apreensão dos fenômenos da experiência, a mente traduz, transforma a experiência em signo; ou seja, o signo é um processamento de interpretação e um recorte da experiência.

O processo de "internalização" pode ser entendido como um processo semiótico, porque no decorrer da "internalização" o mundo sócio-cultural é apreendido com o objetivo de gerar significados como ordenadores do processo de interpretação. Assim, a "internalização" de Vygostsky pode ser observada, também, como um processo de semiose, que através da geração dos signos-interpretantes, o intérprete infere na geração dos significados suas experiências prévias de mundo.

Frawley (1999, p. 122) ao apresentar suas críticas à tradução para o inglês dos termos técnicos russos usados por Vygotsky, nos descreve o conceito dinâmico e evolutivo implícito na terminologia russa:

> Una mirada a los términos rusos reales clarifica considerablemente este punto. Un término técnico para "internalización" es vrashchivanie que literalmente significa "encarnar". El caráter dinámico y evolutivo de la noción se pierde en la traducción nominal inglesa. Vrashchivanie implica que el pensamiento superior surge a partir de la transformación activa y nutriente de lo externo, dentro de la experiencia persionalmente significante. Otros dos términos rusos apoyan esta interpretación. El término para "significado", como sabemos por el capítulo 1, es smysl, pero más específicamente osmyslivanie, "significación"; la experiencia es perezhivanie, literalmente "vivir a través", pero

> probablemente mejor traducido como “experiencia vivida” (...) Así, cuando hablamos de internalización en la teoría vygotskyana, estamos describiendo más propiamente la encarnación de la experiencia vivida del significado personal.

Como pode ser observado, o processo de “internalização” em sua definição original se aproxima em muito do conceito de semiose e, sobretudo, de sua atividade de tradução da experiência em signos, na medida em que, em russo, este termo tem como sentido, a “encarnação da experiência vivida dentro do significado pessoal”. Não podemos esquecer que os interpretantes são resultados dos processos de semiose.

Se por um lado Vygotsky enfatiza o caráter psicológico desse processo de tradução da experiência, por outro lado, Peirce o considera como uma apreensão e posterior tradução da experiência em signos. Dessa forma, a “internalização” necessita da “mediação” para corporificar a experiência apreendida. Em termos semióticos, a experiência apreendida pelos sentidos é transformada em abstração, em signo e corporificada na linguagem.

3- Rompendo com as limitações do conceito diádico: os sistemas simbólicos e a potencialidade da representação

De que forma a linguagem, enquanto um sistema semiótico, ou melhor, sistema simbólico, cujos signos são dependentes das convenções sociais e culturais de uma determinada comunidade linguística, se constitui em um sistema organizador do pensamento? Frawley (1999, P. 124), a partir das discussões sobre a definição de mediação para Vygostsky, afirma que a fala é uma linguagem para o pensamento, não uma linguagem do pensamento.

À medida que a língua é um sistema de símbolos, ela se constitui como uma "macromediação" em sua forma sintagmática de organização desses símbolos, e contém unidades menores, isto é, signos que se organizam nesta "macromediação" para gerar significados. Esta organização é fundamental para o entendimento das relações entre o pensamento e a linguagem. Estudar a semiose é, também, estudar a geração do pensamento e os processos de aquisição do conhecimento. Semiose é pensamento, é propósito. A

teoria do signo desenvolvida por Peirce é fundamental para o entendimento dos processos de geração das interpretações e das linguagens. Para Santaella (1995, p. 19):

> Qualquer pensamento se processa por meio de signos. Qualquer pensamento é a continuação de um outro, para continuar em outro. Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem e vida.

Tanto nas teorias de Peirce, como no pensamento de Vygostsky, encontramos conceitos de signo que rompem com as limitações impostas pelos conceitos diádicos, dicotômicos e, também, behavioristas de entendimento da significação. Vygotsky (1989, p. 44-45) ao discutir sobre a estrutura das operações com signos, apresenta uma relação dialética e reclama um engajamento ativo por parte do intérprete:

> Toda a forma elementar de comportamento pressupõe uma relação direta à situação-problema defrontada pelo organismo (o que pode ser representado pela fórmula simples (S → R). Por outro lado, a estrutura de operações com signos requer um elo intermediário entre o estímulo e a resposta. Esse elo intermediário é um estímulo de segunda ordem (signo), colocado no interior da operação, onde preenche uma função especial; ele cria uma nova

> entre S e R.. O termo "colocado" indica que o indivíduo deve estar ativamente engajado no estabelecimento desse elo de ligação. Esse signo possui, também, a característica importante de ação reversa (isto é, ele age sobre o indivíduo e não sobre o ambiente).

Encontramos nesta citação, relações com o conceito peirceano de signo. Há uma relação dialética entre a mente interpretadora e o signo, que Peirce introduz em seu conceito de signo. Para Vygostsky, o indivíduo deve estar engajado no estabelecimento dessa relação de significação. O que Vygostsky chama de "elo de segunda ordem" é a mediação do signo introduzido pela mente interpretadora. Essa definição rompe, portanto, com as limitações das relações S → R, através da introdução do signo, por parte do intérprete, como mediação. Outra definição importante nesta citação de Vygotsky que deve ser observada é a noção do signo que "age sobre o indivíduo". Esta característica, também, aproxima o conceito vygostskyano de signo ao conceito peirceano, tendo em vista que descreve a atividade potencial do signo de significar algo para alguém, afetando diretamente a mente interpretadora, em um processo dialético entre signo e mente interpretadora, determinando, neste processo, o Interpretante. Como

nos mostra Santaella (1995, p. 86): "(...) a relação do signo com o interpretante delineia-se porque o signo deve afetar uma mente (existente ou potencial) de modo a determinar (criar) algo nessa mente, algo esse que é chamado de interpretante".

O intepretante é a interpretação, a representação do signo em uma mente interpretadora qualquer afetada pelo signo. Santaella (1995, p. 88) nos chama a atenção para o fato de que "Peirce não fala em significado do signo", porém, algumas aproximações podem ser feitas nesse sentido. Como afirma Santaella (1995, p. 88) "o interpretante é o significado do signo, ao mesmo tempo que se constitui em outro signo". O processo de significação é sempre dinâmico e suas características principais são a evolução e o crescimento.

Para Vygotsky este processo de atividade do signo com a mente interpretadora tem como consequência a condução dos seres humanos à uma estrutura de comportamento especificamente humana, um tipo específico de processamento psicológico com origens na esfera sócio-cultural. A ação dos signos e o seu caráter de mediação são entendidos como processos

psicológicos, ou, nos termos de Vygotsky, “processos mentais superiores”. Segundo Vygotsky (1989, p. 45):

> O uso de signos conduz os seres humanos a uma estrutura específica de comportamento que se destaca do desenvolvimento biológico e cria novas formas de processos psicológicos enraizados na cultura.

Esta teoria do signo enfatiza uma visão do homem enquanto um ser com a capacidade de produção e operação com signos. Em outros termos, o homem é entendido como uma criatura cuja característica é a capacidade de gerar signos em um nível de processamento mental e psicológico que o diferencia dos outros animais. Esse conceito está muito próximo da proposta de Cassirer (1977) de redefinição do homem de animal racional para “animal simbólico”. A competência simbólica, especificamente humana, e a consequente proposta de Cassirer nos é explicada por Conesa e Nubiola (1999: 24):

> Pero, como observó el neokantiano E. Cassirer (1874-1945), no basta la racionalidad para expresar lo específico del hombre. Con el término <<razón>> no se abarca toda la riqueza de la vida cultural del hombre. Por eso sostiene que lo distintivo del ser humano es ser animal simbólico, animal symbolicum,

> capaz de convertir en signo todo lo que toca, como atestiguan los juegos infantiles. El hombre, a diferencia de los animales, no está obligado instintivamente a responder al mundo de la naturaleza; su mundo es por ello mucho más amplio y rico que el mundo animal. Gracias al lenguaje, la religión y la ciencia, los seres humanos han construido su propio universo, un universo simbólico, que les posibilita entender e interpretar, articular y organizar, sintetizar y universalizar su experiencia. El el lenguaje el hombre descubre un poder inusitado, la capacidad de construir un <<mundo simbólico>>.

É importante percebermos que esta capacidade humana de uso e operação com signos se apresenta na teoria de Vygotsky como um processo de desenvolvimento que segue o curso da maturação cognitiva e linguística dos seres humanos. Nesses termos, o desenvolvimento desta capacidade de uso de signos está sujeita as leis básicas do desenvolvimento psicológico humano.

4- Os signos e a dinâmica do desenvolvimento da cognição

Vygotsky (1989, p.51) concluiu através de seus estudos que a função mediadora, ou, em seus termos, o "aspecto indireto" das operações psicológicas se

constitui em uma característica essencial dos processos mentais superiores. A utilização dos signos é, portanto, uma atividade que segue o desenvolvimento psicológico dos indivíduos e se apresenta como um processo dialético e dinâmico, caracterizado pela mediação da experiência através do signo interpretado pela mente. Este processo resulta nos significados que apresentarão variações no que concerne a sua realidade subjetiva.

Fernandes (1999, p. 69) nos explica que a imutabilidade do signo se dá apenas em sua "referência objetiva", sendo que no curso do desenvolvimento cognitivo, enquanto resultado de um processo dialético, o domínio cognitivo sobre o significado do signo varia de acordo com a maturidade do indivíduo, que terá como resultado variações na produção dos conceitos:

> Assim, para Vygotsky, o signo só é imutável em sua referência objetiva, isto é, o indivíduo usará o mesmo significante "saudade", por exemplo, aos sete e aos dezessete anos, mas é mutable, em relação ao desenvolvimento de seus processos cognitivos (referência ao processo de maturação). Isto quer dizer que, ao usar a palabra "saudade", aos sete anos, o indivíduo não tem o mesmo domínio cognitivo que terá sobre o seu significado (sentido) ao usá-lo aos dezessete anos.

A utilização dos signos é, portanto, resultado de um processo complexo, e é dependente das leis do desenvolvimento cognitivo humano. É fundamental enfatizarmos esse caráter evolutivo dos signos, contextualizado no desenvolvimento dos processos psicológicos humanos, na medida em que entendemos que as semioses são resultantes da maturação da cognição e da linguagem. Para Vygotsky (1989, p. 51-52) a operação com os signos é um resultado do desenvolvimento cognitivo humano:

> Observamos que as operações com signos aparecem como o resultado de um processo prolongado e complexo, sujeito a todas as leis básicas da evolução psicológica. Isso significa que a atividade de utilização de signos nas crianças não é inventada e tampouco ensinada pelos adultos; ao invés disso, ela surge de algo que originalmente não é uma operação com signos, tornando-se uma operação desse tipo somente após uma série de transformações qualitativas. Cada uma dessas transformações cria condições para o próximo estágio e é, em si mesma, condicionada pelo estágio precendente; dessa forma, as transformações estão ligadas como estágios de um mesmo processo e são, quanto à sua natureza, históricas.

O uso dos signos como um processo de internalização, depende do desenvolvimento e da maturação do estágio precedente. Em outros termos,

podemos entender o desenvolvimento do uso dos signos como um processo histórico (dependente do desenvolvimento do indivíduo sob as leis sócio-culturais que regem sua comunidade), dinâmico, no qual a referência subjetiva do signo evolui qualitativamente e quantitativamente em termos de geração dos signos produzidos, a partir de uma referência subjetiva anterior.

O significado do signo para evoluir depende da maturação cognitiva do indivíduo, como um vetor impulsionador, através do qual, ocorrem inferências de novas referências subjetivas qualitativamente superiores, cujas origens se encontram em estágios cognitivos superiores. Este processo está profundamente relacionado ao conceito vygotskyano de "desenvolvimento". Vygotsky (1989, p. 63), assim define o processo de desenvolvimento cognitivo humano: "O desenvolvimento, neste caso, como frequentemente acontece, se dá não em círculos, mas em espiral, passando por um mesmo ponto a cada nova revolução, enquanto avança para um nível superior".

Peirce, também nos apresenta uma visão do desenvolvimento das cognições enquanto um processo

relacional, de forma que, uma determinada cognição, é determinada pela cognição anterior conhecida. Segundo Peirce (1980, p. 69):

> A cognição que mal começa já está mudando; só no primeiro instante se pode dizer que seja intuição. E, portanto, apreendê-la seria um evento que não aconteceria no tempo. Além disso, todas as faculdades cognitivas que conhecemos são relativas, e seus produtos são relações. Mas a cognição de uma relação é determinada por cognições anteriores. Nenhuma cognição não determinada por outra anterior pode ser conhecida. (...)

Neste ponto, os conceitos de Peirce aproximam-se dos de Vygotsky, na medida em que o processo de geração das cognições é resultado de um desenvolvimento, no qual as cognições anteriores determinam as cognições posteriores, em um processo dinâmico e evolutivo. Novamente, vale ressaltar, que enquanto Vygotsky observa o desenvolvimento cognitivo por uma perspectiva psicológica, e, sobretudo, dependente do desenvolvimento sócio-cultural, Peirce, de forma distinta, observa o desenvolvimento das cognições por um perspectiva baseada na lógica, no qual cognições prévias são vetores para a constituição das cognições posteriores. Encontramos, dessa forma, uma

visão evolutiva e dinâmica nos conceitos desses dois pensadores, demonstrando, assim, a importância de um diálogo entre suas teorias para estudos sobre o desenvolvimento cognitivo humano.

Referências

CASSIRER, Ernst. **Antropologia Filosófica**. 2.ed., São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CONESA, Francisco; NUBIOLA, Jaime. **Filosofia del lenguaje**. Barcelona: Herder, 1999.

CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho. Revendo os parâmetros da imutabilidade do signo: observações sobre as teorias do signo de Peirce e Vygotsky, e sua relevância para os estudos cognitivos. In: **12a Jornada Peirceana**, 2009, São Paulo. Caderno 12a Jornada Peirceana. São Paulo: CIEP, 2009. p. 97-109.

FERNANDES, Eulalia. Desenvolvimento do Comportamento Lingüístico da Criança. **Saúde, Sexo e Educação**, Rio de Janeiro, InstitutoBrasileiro de Medicina e Reabilitação (IBMR), n. 2, p.6-16, ano 2, mar. 1993.

FERNANDES, Eulalia. Pensamento e Linguagem. In: CARNEIRO, Marísia (Org). **Pistas e Travessias**: bases para estudos da linguagem. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. p. 63-81.

FRAWLEY, William. **Vygotsky y la Ciencia Cognitiva**. Barcelona: Paidós, 1999.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. O pensamento de Vygotsky na psicologia soviética. In: RODRIGUES, N; MANSUR, L. L. (Org.). **Temas em Neuropsicologia**. São Paulo: Tec Art, 1993. p.58-63.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.
-.-.-.-.-.-.. Escritos Coligidos. In: **Os Pensadores**. 2.ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980.
SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**: Semiose e Autogeração. São Paulo: Ática, 1995.
VYGOTSKY, L.S. **Pensamento e linguagem**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Biodata do autor

Claudio Manoel de Carvalho Correia é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Mestre em Linguística pela UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor Associado do DELI – Departamento de Letras-LIBRAS da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Coordenador do Projeto de Pesquisa Estudos sobre os processos de interpretação e de semiose no desenvolvimento da linguagem e da competência semiótica da criança surda. Líder do Grupo de Pesquisa GEMADELE- Elaboração e análise de material didático para ensino de línguas estrangeiras/adicionais da UFS e Membro do Grupo de Pesquisa SELEPROT – Semiótica, Leitura e Produção de Texto da UERJ. Contato: claudiomanoelcorreia@gmail.com

ESTUDO ESTILÍSTICO DO POP AMERICANO NO SEU APOGEU

Afrânio Garcia[5]

4- Introdução

A música popular americana decorre da interação de uma matriz multinacional, principalmente europeia, com uma matriz multiétnica, principalmente africana.

A matriz europeia constituiu-se pelas canções trazidas e compostas tanto pelos colonizadores quanto pelos imigrantes: ingleses, franceses (até a primeira metade do século XIX, mais de um quarto dos Estados Unidos era francês), espanhóis (que ocupavam aproximadamente um terço dos Estados Unidos até o século XIX), holandeses (que possuíam, até o século XVII, um entreposto da Companhia das Índias Ocidentais chamado Nova Amsterdam, atual Nova York), alemães (o maior contingente de imigrantes dos Estados Unidos, até o século XX), irlandeses, escoceses, portugueses (que introduziram uma evolução do cavaquinho português

[5] Seleprot – ABRAFIL – UERJ. afraniogarcia@gmail.com

na música havaiana, o ukelele), judeus (que, por motivos históricos, tinham um contingente enorme em Nova Amsterdam, e continuam até hoje em Nova York), russos, poloneses, etc., com uma música centrada na melodia, cujos exemplos atuais são a música country e as canções de Natal (a mais famosa, Silent Night, Noite Feliz no Brasil, é uma música alemã).

Na matriz étnica, temos o predomínio absoluto do elemento africano, decorrente principalmente da escravidão, iniciada em 1619 e terminada em 1863, com a Proclamação de Emancipação de Abraham Lincoln, durante a Guerra Civil. Os negros americanos contribuíram muito para a evolução da música americana, não apenas trazendo seus cantos e ritmos africanos, como também produzindo canções tanto para amenizar o trabalho árduo e a tristeza de ser cativo, como para celebrar qualquer alegria naquela vida de opressão. Estes dois tipos de música antagônicos irão desembocar nas duas correntes da música de raiz negra americana: o blues e o jazz.

O fim da Guerra Civil veio beneficiar grandemente a evolução e a expansão do blues e do jazz, na medida em que, com a dissolução dos exércitos, não houve mais

necessidade de manutenção das bandas militares e os instrumentos musicais dessas bandas passaram a ser vendidos por qualquer preço. Isto deu ensejo ao surgimento de inúmeras bandas e conjuntos de blues e de jazz em praticamente toda cidade ou lugarejo dos Estados Unidos, tornando a execução de músicas nos bares, bordéis e nas ruas uma prática cotidiana.

Com a chegada do século XX, o jazz e, em menor grau, o blues passam a ser mais aceitos pelo *stablishment*, pela cultura padrão, e os pequenos conjuntos musicais evoluem para bandas cada vez maiores, até que, impulsionados pela sede de diversão e de esquecimento dos horrores da Primeira Guerra Mundial, transformam-se nas big bands e orquestras dos anos 30 a 50, além de fazerem parte de qualquer sucesso de Hollywood.

Neste clima de valorização e aceitação do blues e do jazz, estes passam a ter um trabalho melódico e harmônico bem mais elaborado (inclusive porque muitos líderes das big bands e orquestras eram maestros e muitos instrumentistas tinham formação musical). É o tempo do apogeu do pop americano tradicional, que vai dos anos 30 até os anos 50, estendendo-se até os anos

60, com compositores inspirados como Cole Porter, George Gershwin, Irving Berlin, Arthur Hamilton, Rodgers & Hart e Burt Bacharach, e músicos e cantores como Louis Armstrong, Frank Sinatra, Nat King Cole, Billie Holliday, Ella Fitzgerald, Tommy Dorsey e Ray Coniff.

Este trabalho pretende fazer um estudo estilístico de algumas canções deste período e, quem sabe, despertar o gosto da geração atual para esta plêiade de artistas talentosos e para suas músicas maravilhosas.

5- MY WAY (Minha maneira)

A música My Way, que teve como seu maior intérprete o cantor Frank Sinatra, é a música favorita nos funerais americanos. Versão de uma canção francesa, *Comme d'habitude*, a letra em inglês, escrita por Paul Anka, é completamente diferente da letra original. Isso não a invalida de forma alguma, pois é uma letra muito elaborada e com profundo significado, como podemos conferir abaixo. A tradução vem em itálico; quando há duas traduções possíveis, a menos provável vem depois de barras.

MY WAY (Claude François / Jacques Revaux / Paul Anka)

And now, the end is near;

E agora, o fim está perto;

And so I face the final curtain.

E então eu encaro a cortina final.

My friend, I'll say it clear,

Meu amigo, eu vou dizer isso claramente / em alto e bom som

I'll state my case, of which I'm certain.

Vou apresentar meu caso, do qual eu estou certo.

I've lived a life that's full.

Eu vivi uma vida (que foi) plena

I've traveled each and ev'ry highway;

Eu viajei por toda e qualquer estrada

But more, much more than this,

Porém mais, muito mais do que isso

I did it my way.

Eu fiz isso da minha maneira.

Regrets, I've had a few;

Arrependimentos, eu tive uns poucos;

But then again, too few to mention.

Mas ainda assim / então de novo, muito poucos para mencionar

I did what I had to do

Eu fiz o que eu tinha de fazer

And saw it through without exemption.

E cuidei de tudo, sem nenhuma isenção.

I planned each charted course;

Eu planejei cada curso no mapa;

Each careful step along the byway,

Cada passo cuidadoso ao longo do atalho,

But more, much more than this,

Porém mais, muito mais do que isso,

I did it my way.

Eu fiz isso da minha maneira.

Yes, there were times, I'm sure you knew

Sim, houve tempos, estou certo de que você sabe / conhece

When I bit off more than I could chew.

Em que eu mordi mais do que eu podia mastigar.

But through it all, when there was doubt,

Mas através disso tudo, quando eu tinha dúvida,

I ate it up and spit it out.

Eu engolia tudo e cuspia fora.

I faced it all and I stood tall;

Eu encarei isso tudo, e eu fiquei de pé;

And did it my way.

E fiz isso da minha maneira.

I've loved, I've laughed and cried.

Eu amei, eu ri e chorei.

I've had my fill; my share of losing.

Eu tive minha carga completa; minha cota de perdas.

And now, as tears subside,

E agora, quando as lágrimas diminuem / se atenuam

I find it all so amusing.

Eu acho isso tudo tão divertido.

To think I did all that;

Pensar que eu fiz isso tudo;

And may I say – not in a shy way,

E posso dizer – não de uma maneira tímida,

No, oh no not me,

Não, oh não comigo não /eu não

I did it my way.

Eu fiz isso da minha maneira.

For what is a man, what has he got?

Pois o que é um homem, o que ele tem?

If not himself, then he has naught.

Se ele não tem a si mesmo, então ele não tem nada.

To say the things he truly feels;

Dizer as coisas que ele verdadeiramente sente;

And not the words of one who kneels.

E não as palavras de alguém que se ajoelha.

The record shows I took the blows –

A marca / o registro mostra (que) eu levei os golpes –

And did it my way!

E fiz isso da minha maneira.

A letra começa com uma afirmação ambígua: *O fim está próximo* (da vida, do amor, de uma fase da vida), a qual é explicitada por uma metáfora já usada por Shakespeare: *Eu encaro a cortina final*, equiparando a vida a uma peça de teatro. Em seguida, o narrador apresenta sua vida para os ouvintes, para que eles a *julguem* (razão do emprego da palavra *caso* no quarto verso): *eu vivi uma vida plena, eu viajei por toda e qualquer estrada.* Mas ele termina essa descrição (ou petição) inicial afirmando: Porém mais, muito mais do que isso, eu fiz isso *da minha maneira*.

Na segunda e terceira estrofes, o narrador discorre sobre os reveses pelos quais passou, antíteses

da vida plena anteriormente dita: arrependimentos, eu fiz o que eu tinha de fazer (fosse bom ou fosse mau: ao longo dos atalhos), sem isenção (não fugiu das obrigações ou dos problemas: eu encarei isso tudo e fiquei de pé), sempre com muito cuidado (cuidei, planejei, curso no mapa, passo cuidadoso), escolhas erradas (mordi mais do que eu podia mastigar, engolia tudo e cuspia fora), para justificar seu percurso de vida com a sua autenticidade: *E fiz isso da minha maneira*.

Na quarta estrofe, ele discorre sobre as várias facetas de uma vida plena, não apenas de venturas, mas também de desventuras, através de uma série de antíteses: eu amei, eu ri e chorei (notem a defesa do amor pleno, que comporta alegrias e tristezas); eu tive minha carga completa, minha cota de perdas; quando as lágrimas diminuem, eu acho isso tudo tão divertido. A estrofe termina com uma defesa firme da vida e da liberdade de ser, primeiro pela hipérbole: pensar que eu fiz isso tudo; seguida pelo litotes (afirmação de uma coisa pela negação de seu contrário): não de uma maneira tímida (ou seja, de uma forma decidida, empolgante); e depois pela epizêuxis de negações: não

oh não comigo não, como forma de reiterar sua individualidade: eu fiz isso da minha maneira.

A canção se encerra com uma negação veemente da perda da autenticidade, da individualidade, primeiro através de duas perguntas retóricas (que o próprio autor vai responder): pois o que é um homem, o que ele tem?; depois através da resposta hiperbólica (que não deixa de ser profunda e verdadeira): se ele não tem a si mesmo, então ele não tem nada (reparem no oxímoro, oposição que parece um paradoxo mas não é, tão verdadeiro e tão falso, pois se uma pessoa não tem a si mesmo, se ela apenas faz aquilo que os outros mandam ou a convencem de fazer, ela não tem nada, embora possa ter muitas posses materiais, fama, prestígio, etc.); seguida de metonímias explanatórias: dizer as coisas que ele realmente sente (metonímia de autenticidade) e não as palavras de alguém que se ajoelha (metonímia de submissão), a marca mostra que eu levei os golpes (metonímia dos sofrimentos passados – marcas seria uma tradução melhor, já que golpes é plural, mas como o autor optou pelo singular, mantivemos). O autor fecha o discurso assertivamente pela epístrofe (repetição no

final do verso) que constitui o refrão da música: E fiz isso da minha maneira.

6- A HOUSE IS NOT A HOME (Uma casa não é um lar)

Esta canção esconde sob sua aparente simplicidade, pode-se dizer até banalidade, uma mensagem plena de significados e uma construção poética muito refinada, como podemos verificar abaixo:

A HOUSE IS NOT A HOME (Burt Bacharach & Hal David)

A chair is still a chair

Uma cadeira ainda é uma cadeira

Even when there's no one sitting there

Mesmo que não haja ninguém sentado nela

But a chair is not a house

Mas uma cadeira não é uma casa

And a house is not a home

E uma casa não é um lar

When there's no one there to hold you tight,

Quando não há ninguém lá para abraçar você com força,
And no one there you can kiss good night.
E não há ninguém lá para você dar um beijo de boa noite.

A room is still a room
Um quarto ainda é um quarto
Even when there's nothing there but gloom;
Mesmo quando não há nada lá exceto melancolia;
But a room is not a house,
Mas um quarto não é uma casa
And a house is not a home
E uma casa não é um lar
When the two of us are far apart
Quando nós dois estamos (tão) separados
And one of us has a broken heart.
E um de nós tem o coração partido.

Now and then I call your name

De vez em quando eu chamo seu nome

And suddenly your face appears

E repentinamente seu rosto aparece

But it's just a crazy game

Mas é apenas um jogo louco

When it ends it ends in tears.

Quando acaba, acaba em lágrimas.

Darling, have a heart,

Querido, tenha coraçao / piedade,

Don't let one mistake keep us apart.

Não deixe um erro nos manter separados.

I'm not meant to live alone. Turn this house into a home.

Eu não nasci / fui feita para viver sozinha.

Transforme esta casa num lar.

When I climb the stair and turn the key,

Quando eu subir a escada e girar a chave,

Oh, please be there still in love with me.

Oh, por favor esteja lá ainda apaixonado por mim.

Num jogo de palavras muito bem elaborado, temos a presença da tautologia (pleonasmo extremamente óbvio) como o elemento que impulsiona o fazer poético. Assim sendo, temos como ponto inicial esta tautologia, por demais óbvia: Uma cadeira é uma cadeira mesmo que não haja ninguém sentado nela (o que suscita reflexões semânticas profundas: por que objetos que têm uma função específica, como cama e cadeira, mantêm o mesmo nome mesmo quando não são usados para a sua finalidade?), à qual se segue outra tautologia: uma cadeira não é uma casa, para desembocar na questão crucial da canção: uma casa não é um lar, em que não temos, de forma alguma, uma tautologia, já que, embora possam ter o mesmo referente (se referindo ao mesmo objeto, à mesma entidade do mundo físico), uma casa é simplesmente um lugar onde moramos ou nos abrigamos, enquanto um lar é um lugar onde, além de morarmos, vivenciamos um tipo especial de relação afetiva, geralmente acompanhados. Algumas dessas relações afetivas aparecem logo em seguida: quando não há ninguém lá para abraçar você com força; e não há ninguém lá para você dar um beijo de boa noite.

A segunda estrofe abre com outra tautologia: um quarto ainda é um quarto, seguida por uma explicação um tanto surpreendente: mesmo quando não há nada lá exceto melancolia, em que a palavra melancolia não está colocada (não era de se esperar, não combina perfeitamente) com a palavra quarto, suscitando no ouvinte a ideia de que ela estaria melhor em relação a casa, justamente a intenção do autor. Segue-se uma tautologia semelhante àquela da primeira estrofe: um quarto não é uma casa, e a repetição da frase: uma casa não é um lar, com as seguintes explicações: quando nós dois estamos (tão) separados; e um de nós tem o coração partido, em que aparece uma ambiguidade: separados no espaço ou no sentimento, e uma metáfora: coração partido.

A terceira estrofe mostra que a pessoa abandonada é o narrador e o estado de extremo sofrimento em que ele / ela vive (ainda que a letra tenha sido escrita por um homem, a música foi geralmente interpretada por mulheres), chegando até a ter alucinações: de vez em quando eu chamo seu nome e repentinamente seu rosto aparece; mas o narrador reconhece que tais imagens não são reais: mas é apenas

um jogo louco; a estrofe encerra com uma bela antanáclase (uso de uma mesma palavra com sentido diferentes): quando acaba, acaba em lágrimas, em que o primeiro acaba indica término, e o segundo acaba significa resulta.

A estrofe final se inicia com uma apóstrofe, com o narrador dirigindo-se à pessoa amada: Querido, tenha coração, não deixe um erro nos manter separados. Depois se explica: Eu não nasci para viver sozinha. Volta a usar a apóstrofe, dirigindo-se à pessoa amada, mostrando a diferença entre uma casa e um lar: Transforme esta casa num lar. E encerra a canção enfatizando essa diferença pelos versos a seguir, em que o primeiro, uma ação habitual de um morador, é compartilhado pela casa e pelo lar, mas o segundo identifica definitivamente uma casa como um lar: Quando eu subir a escada e girar a chave; esteja lá ainda apaixonado por mim.

7- WHAT A WONDERFUL WORLD (Que mundo maravilhoso)

Essa música tem uma carga positiva tão forte que foi utilizada de maneira esplêndida para ironizar as

atrocidades cometidas pelos americanos, na cena em que helicópteros bombardeiam, metralham e jogam napalm no povo vietnamita, do filme Bom Dia, Vietnam. Confiram abaixo:

WHAT A WONDERFUL WORLD (Bob Thiele & George David Weiss)

I see trees of green, red roses too.

Eu vejo árvores verdes, rosas vermelhas também.

I see them bloom for me and you.

Eu as vejo florescer para mim e para você.

And I think to myself,

E eu penso comigo mesmo,

What a wonderful world.

Que mundo maravilhoso.

I see skies of blue and clouds of white,

Eu vejo céus azuis, e nuvens brancas,

The bright blessed day,

O dia claro abençoado,

The dark sacred night.

A noite escura sagrada.

And I think to myself,

E eu penso comigo mesmo,

What a wonderful world.

Que mundo maravilhoso.

The colours of the rainbow so pretty in the sky.

As cores do arco-íris tão lindas no céu.

Are also on the faces of people going by.

Estão também nos rostos das pessoas passando.

I see friends shaking hands, saying: “How do you do?”

Eu vejo amigos apertando as mãos, dizendo:

“Como você vai?”

They're really saying: “I love you”.

Elas estão realmente dizendo: “Eu amo você”.

I hear babies cry, I watch them grow,

Eu escuto bebês chorarem, eu observo eles crescerem,

They'll learn much more, than I'll never know.

Eles irão / vão aprender muito mais, do que eu jamais saberei.

And I think to myself,

E eu penso comigo mesmo,

What a wonderful world.

Que mundo maravilhoso.

Yes, I think to myself,

Sim, eu penso comigo mesmo,

What a wonderful world

Que mundo maravilhoso

Ao contrário do que acontece no filme citado acima, a mensagem dessa música é sempre positiva, dividida em duas partes: por um lado, uma mostra de tudo aquilo que a natureza tem de bom e belo: *eu vejo árvores verdes, rosas vermelhas também; eu vejo céus azuis, e nuvens brancas; as cores do arco-íris tão lindas no céu* (atentem para as reiterações e pleonasmos: *árvores / rosas, céus / nuvens, árvores verdes, céus azuis, arco-íris*

no céu)*;* por outro lado, aquilo que a humanidade tem de bom e belo: *estão também nos rostos das pessoas passando (as cores do arco-íris); eu vejo amigos apertando as mãos, dizendo: "Como você vai?"; eles estão realmente dizendo: "Eu amo você"; eu escuto bebês chorarem, eu observo eles crescerem; Eles irão aprender muito mais, do que eu jamais saberei.* Além das maravilhas da natureza e dos homens, talvez acima delas, está a presença de Deus: *O dia claro abençoado; A noite escura sagrada* (reparem nas antíteses: dia / noite, claro / escura, e na reiteração: abençoado / sagrado). Tudo isso leva o autor a um estado de graça, em que ele é forçado, pelas numerosas evidências inescapáveis, a refletir e concluir: *e eu penso comigo mesmo, que mundo maravilhoso;* o que é reforçado pelo advérbio de afirmação no encerramento: *Sim, eu penso comigo mesmo, que mundo maravilhoso*.

8- AS TIME GOES BY (Conforme o tempo passa)

Essa música foi o tema de um dos filmes mais famosos de Hollywood, Casablanca, considerado por alguns o melhor filme já feito, e até hoje é uma das

músicas mais ouvidas no mundo inteiro. Confiram abaixo:

AS TIME GOES BY (Herman Hupfeld)

You must remember this

Você tem de / deve lembrar disso

A kiss is still a kiss,

Um beijo ainda é um beijo,

A sigh is just a sigh.

Um suspiro é apenas um suspiro.

The fundamental things apply

As coisas fundamentais se aplicam / passam a valer

As time goes by!

Conforme o tempo passa!

And when two lovers woo

E quando dois amantes / namorados se cortejam / seduzem com palavras

They still say "I love you"

Eles ainda dizem "Eu te amo / amo você"

On that you can rely.

Você pode confiar nisso /estar certo disso.

No matter what the future brings

Não importa o que o futuro vai trazer / traga

As time goes by!

Conforme o tempo passa!

Moonlight and love songs

Luar e canções de amor

Never out of date.

Nunca (estão) fora de moda.

Hearts full of passion,

Corações cheios de paixão,

Jealousy and hate.

Ciúme e ódio.

Woman needs man,

A mulher precisa do homem,

And man must have his mate.

E o homem deve / tem de ter sua parceira.

That no one can deny.

Isso ninguém pode negar.

It's still the same old story
É sempre a mesma velha história
A fight for love and glory,
Uma luta por amor e glória,
A case of do or die!
Um caso de vida ou morte / fazer ou morrer!
The world will always welcome lovers
O mundo sempre dará boas-vindas aos amantes
As time goes by!
Conforme o tempo passa!

A canção inicia-se como uma lição, um conselho: *Você tem de lembrar disso*, seguido de uma antítese conceitual expressa por duas tautologias: *um beijo ainda é um beijo, um suspiro é apenas um suspiro*, marcando bem a diferença essencial entre um beijo (metonímia de amor) e um suspiro (metonímia ambígua, de dor ou simples prazer). Em seguida, vem a valorização da experiência, que repara tudo, cura tudo, ensina tudo: *As coisas fundamentais se aplicam conforme o tempo passa!*

A segunda estrofe reitera essa superioridade dos sentimentos positivos sobre as misérias do mundo, através da antítese entre o enamoramento: *E quando dois amantes se cortejam eles ainda dizem "Eu te amo", Você pode confiar nisso*, e os perigos que o futuro reserva: *Não importa o que o futuro traga conforme o tempo passa!*

A terceira estrofe continua essa temática, insistindo na permanência, na universalidade e na naturalidade do amor, sem esquecer alguns sentimentos negativos a ele associados: *luar e canções de amor* (metonímias do amor), *nunca (estão) fora de moda* (metonímia de permanência); *corações cheios de paixão, ciúme e ódio* (repare na antítese valorativa entre o primeiro e os demais elementos); *a mulher precisa do homem, e o homem deve / tem de ter sua parceira* (o amor visto como um traço inerente aos seres humanos; vale a pena notar certo machismo na antítese: a mulher precisa / o homem deve ter), até finalizar assertivamente: *Isso ninguém pode negar.*

A estrofe final reitera os dois grandes eixos do interesse humano: *É sempre a mesma velha história, uma luta por amor e glória* (repare como os elementos

antitéticos também se reiteram, na medida em que, embora se oponham, também se complementam, como as duas maiores aspirações do ser humano), seguida de uma antítese que comporta uma ambiguidade e uma ironia: *Um caso de vida ou morte / fazer ou morrer!* (repare na ambiguidade sutil: tanto o amor quanto a guerra, da qual deriva a glória, são um caso de vida ou morte, pois se perdermos na batalha ou no amor, morreremos, fisicamente ou por não podermos gerar descendentes; essa mesma ambiguidade também ocorre, talvez com mais propriedade, na antítese original, fazer ou morrer, pois se não lutarmos ou não fizermos amor, morreremos, o que pode ser visto como uma ironia astuciosa). Os versos finais da canção reafirmam essa perspectiva acolhedora do amor: *O mundo sempre dará boas-vindas aos amantes conforme o tempo passa!*

9- CRY ME A RIVER (Chore um rio por mim)

Essa música, nitidamente inspirada na popular hipérbole *chorar um rio de lágrimas*, retrata de maneira pungente a dor do abandono, do fim de

um relacionamento amoroso, do menosprezo, como podemos ver abaixo:

CRY ME A RIVER (Arthur Hamilton)

Now you say you're lonely

Agora você diz que está sozinho / solitário

You cried the long night through

(Que) Você chorou a longa noite inteira / sem parar

Well, you can cry me a river

Bem, você pode chorar um rio por mim

Cry me a river

Chorar um rio por mim

I cried a river over you

(Pois) Eu (já) chorei um rio por você

Now you say you're sorry

Agora você diz que está arrependido / sente muito

For being so untrue

De ter sido tão infiel

Well, you can cry me a river

Bem, você pode chorar um rio por mim

Cry me a river

Chorar um rio por mim

Cause I cried, I cried, I cried a river over you

Porque eu (já) chorei, chorei, chorei um rio por você

You drove me,

Você me deixou,

Nearly drove me out of my head

Você quase me deixou louca / desesperada

While you never shed a tear

Enquanto / Ao passo que você nunca derramou uma lágrima

Remember?

Lembra?

I remember all that you said

Eu me lembro de tudo que você disse

Told me love was to plebeian

Disse-me que o amor era coisa de plebeu / pobre

Told me you were through with me

Disse-me que estava cansado / farto de mim

Now you say, you say you love me

Agora você diz, você diz que me ama

Well, just to prove you do

Bem, apenas para provar que sim / você me ama

Cry me a river

Chore um rio por mim

Cry me a river

Chore um rio por mim

I cried a river over you

Eu (já) chorei um rio por você

And now, now you say you love me

E agora, agora você diz que me ama

Well, just to prove you do.

Bem, apenas para provar que sim / você me ama

Come on!

Vamos lá!

And cry me a river...

E chore, chore, chore um rio por mim...

Cry me a river

Chore um rio por mim

Cause I cried a river over you

Porque eu (já) chorei um rio por você

If my pillow could talk

Se meu travesseiro pudesse falar

Imagine what it would have said

Imagine o que ele iria dizer

Could it be a river of tears I cried in bed

Poderia falar / ser de um rio de lágrimas que eu chorei na cama

So you can cry me a river

Então você pode chorar um rio por mim

Go ahead and cry that river

Vá em frente e chore esse rio

Cause I cried, how I cried a river over you

Porque eu (já) chorei, como eu chorei um rio por você

How I cried a river over you

Como eu (já) chorei um rio por você

A canção abre de maneira assertiva e enfática com a conjunção (ou palavra denotativa / operador argumentativo) *agora*, a qual, embora mantendo seu sentido temporal, expressa mais intensamente um sentido adversativo, de oposição, contrapondo o que acontece no presente com o que aconteceu no passado, o qual será explicitado adiante.

Em seguida, o narrador apresenta o discurso de seu parceiro, numa gradação de solidão e tristeza: Você diz que está solitário, que chorou a longa noite inteira (reparem na dupla hipérbole: chorou a longa noite, a noite inteira / sem parar).

Segue-se nova conjunção (ou palavra denotativa / operador argumentativo): Bem, de dúvida ou zombaria, completada pela proposta hiperbólica para comprovar a

veracidade do que ele diz: você pode chorar um rio por mim, chorar um rio por mim (note-se a epizêuxis, a repetição contígua, para reforçar a ordem), acompanhada da razão das suas dúvidas, da sua mágoa: Pois eu já chorei um rio por você (o narrador omite a conjunção *pois* e o advérbio de tempo *já*, talvez para valorizar a situação em si, dizendo que o narrador efetivamente chorou um rio pelo parceiro).

A segunda estrofe é introduzida pela mesma palavra: agora, com o mesmo sentido de oposição entre dois momentos. Segue-se um pedido de desculpas e a explicação: Você diz que sente muito / está arrependido por ser tão infiel (parece-nos que a tradução está arrependido corresponde melhor ao sentido original do que a tradução literal: sente muito), Repete-se a mesma proposta e justificativa anteriores, só que desta vez a epizêuxis aparece também na justificativa: Eu chorei, chorei, chorei um rio por você.

Na terceira estrofe, o narrador enfoca as consequências terríveis do seu sofrimento: *Você me deixou, você quase me deixou louca / fora de mim* (*louca* é uma tradução bem mais impactante e natural do que a tradução literal: *fora de mim, fora do juízo*); em contraste

com o descaso do parceiro: *Enquanto / Ao passo que você nunca derramou uma lágrima* (a tradução literal *enquanto* é bem menos justa e expressiva que *ao passo que*). Em seguida, o narrador usa o mesmo verbo, *lembrar*, para descrever tanto a ausência de sentimentos do parceiro: *Lembra*?, numa pergunta retórica, cuja resposta é indubitavelmente não; quanto a intensidade de suas lembranças, sofridas, indeléveis: *Eu me lembro de tudo que você disse* (como uma versão real e sofrida do ditado popular: Quem bate esquece, quem apanha lembra). E esse dizer cruel e humilhante é exemplificado: *Disse-me que o amor era coisa de plebeu / pobre* (a tradução literal *plebeu* tem muito menos força expressiva e atualidade do que *pobre*), *Disse-me que estava cansado / farto de mim* (a opção por esta ou aquela tradução é difícil, pois *through* tem uma ideia de finitude melhor expressa por *farto*, mas *cansado* expressa melhor a impaciência, a exasperação com alguém que não se ama).

A quarta estrofe adquire um tom decididamente de conversa, como se o narrador estivesse realmente falando com seu parceiro: *E agora, agora você diz que me ama,* em que a falta de convicção do narrador é

reforçada pela epizêuxis da conjunção temporal-opositiva *agora*, apontando para uma nova relação opositiva em relação à posição do parceiro, entre o que ele *diz* e o que ele *sente*. A sentença seguinte é introduzida pela conjunção *Bem*, que já havia aparecido, só que agora ela não tem mais o sentido de dúvida, só de desafio e zombaria, reiterando o pedido que o parceiro prove o que diz: *Bem*, *apenas para provar que sim / você me ama* (o elemento substitutivo *do* poderia ser substituído pelo elemento substitutivo *que sim* do português, mas a repetição da locução verbal fica mais natural) *Chore um rio por mim* (repetido três vezes, para provar mesmo. A estrofe se encerra com o narrador repetindo: *Eu (já) chorei um rio por você*.

A quinta estrofe é quase uma repetição da quarta, com mais exemplos de epizêuxis: *E agora, agora você diz que me ama; E chore, chore, chore um rio por mim...*, talvez para marcar a enormidade do sofrimento causado e a necessidade do parceiro realmente se redimir. Pela mesma razão, aparece pela primeira vez a conjunção causal na justificativa: *Porque eu (já) chorei um rio por você*. O tom de conversa também se intensifica mais, com marcas da oralidade: *Vamos lá!*

A última estrofe acrescenta uma testemunha desses diálogos e sofrimentos através da prosopopeia, por meio da personificação do travesseiro: *Se meu travesseiro pudesse falar, imagine o que ele iria dizer, Poderia falar / ser de um rio de lágrimas que eu chorei na cama* (a tradução literal *ser* ou *ser sobre* fica muito deslocada no português). A canção encerra com a insistência do narrador na justíssima compensação por todo o sofrimento pretérito: *Então você pode chorar um rio por mim*, inclusive fazendo uso da oralidade: *Vá em frente e chore esse rio.* A justificativa final para que o parceiro amoroso prove seu arrependimento é introduzida não só por uma conjunção causal: *porque*, mas também por um advérbio de intensidade: *como*, que também pode ser lido de maneira ambígua como uma conjunção comparativa: *como*: *Porque eu (já) chorei, como eu chorei um rio por você* (= quanto), *Como eu (já) chorei um rio por você* (= tal qual). Conclusão perfeita para uma canção magnífica!

10- SMILE (Sorria)

Essa canção foi uma música composta por Charlie Chaplin em 1936 para o filme Tempos Modernos

(Modern Times). Em 1954, ela ganhou uma letra escrita por John Turner & Geoffrey Parson, sendo gravada pela primeira vez no mesmo ano por Nat King Cole, com enorme sucesso, sendo até hoje uma canção muito ouvida e citada.

SMILE (Charlie Chaplin – John Turner & Geoffrey Parson)

Smile though your heart is aching

Sorria mesmo que / embora seu coração esteja doendo

Smile even though it's breaking

Sorria ainda que seu coração esteja (se) partindo

When there are clouds in the sky, you'll get by

Quando houver nuvens no céu, você consegue / sobrevive

If you smile through your fear and sorrow

Se você sorrir em meio ao seu medo e mágoa / sofrimento

Smile and maybe tomorrow

Sorria e talvez amanhã

You'll see the sun come shining through for you
Você verá o sol chegar brilhando para você

Light up your face with gladness
Ilumine sua face com alegria
Hide every trace of sadness
Esconda qualquer traço de tristeza
Although a tear may be ever so near
Embora uma lágrima possa estar sempre tão perto
That's the time you must keep on trying
Essa é a hora / o tempo (em que) você tem que continuar tentando
Smile, what's the use of crying?
Sorria, de que adianta ficar chorando?
You'll find that life is still worthwhile
Você descobrirá que a vida ainda vale a pena
If you just smile
Se você apenas sorrir

That's the time you must keep on trying

Essa é a hora / tempo (em que) você tem que continuar tentando

Smile, what's the use of crying?

Sorria, de que adianta ficar chorando?

You'll find that life is still worthwhile

Você descobrirá que a vida ainda vale a pena

If you just smile

Se você apenas sorrir

A canção abre com um incentivo a adotar uma perspectiva otimista diante das vicissitudes da vida, representada pela exortação ao sorriso: *Sorria mesmo que / embora seu coração esteja doendo* (reparem na antítese entre os verbos: sorria x doendo). A partir daí, teremos a representação verbal da positividade, da alegria, o verbo sorrir, repetindo-se por toda a canção, ora como uma anáfora: *Sorria*, no começo dos versos, ora como uma simples iteração: sorrir; geralmente seguida por uma atribulação, como ocorre com a hipérbole do segundo verso, com o verbo partindo, bem mais intenso do que doendo: *Sorria ainda que seu coração esteja (se)*

partindo. O terceiro verso mantém o mesmo esquema, mas inverte a ordem, apresentando os problemas em primeiro lugar, metaforizados como nuvens (de tempestade) no céu, para reforçar que tais problemas serão ultrapassados se adotarmos uma atitude positiva diante da vida, se sorrirmos: *Quando houver nuvens no céu, você consegue / sobrevive; Se você sorrir em meio ao seu medo e mágoa / sofrimento*. O verso final da estrofe retoma a metáfora celeste: *Sorria e talvez amanhã; Você verá o sol chegar brilhando para você* (notem a intensificação na passagem da metáfora negativa para a positiva: nuvem no céu x sol brilhando).

A segunda estrofe se inicia por duas antíteses, uma entre o verbo ilumine (com sua carga metafórica de mostrar, de demonstrar positividade, alegria) e o verbo esconda (com o sentido inverso); outra entre alegria e tristeza: *Ilumine sua face com alegria; Esconda qualquer traço de tristeza.* Segue-se um verso brilhante: *Embora uma lágrima possa estar sempre tão perto* (uma personificação sutil da metonímia de

sofrimento *lágrima*, a qual, junto com o sofrimento, está sempre *por perto*, como um inimigo rondando, mesmo quando você é (ou finge ser) feliz). O narrador lembra então ao leitor a importância da perseverança, da luta constante pela felicidade: *Essa é a hora / o tempo (em que) você tem que continuar tentando; Sorria, de que adianta ficar chorando?* (nitidamente a tradução de *time* neste trecho por *hora*, quiçá *momento*, é bem mais expressiva do que a tradução literal: *tempo*). O autor finaliza com uma hipérbole absoluta, tanto positiva quanto negativa, cujo valor estaria vinculado à adoção ou não de uma perspectiva positiva diante da vida: *Você descobrirá que a vida ainda vale a pena; Se você apenas sorrir* (quase uma condenação: a vida vale a pena se você sorrir x a vida não vale a pena se você não sorrir).

11- SUMMERTIME (Verão)

Summertime é a canção de abertura e a mais famosa da ópera Porgy and Bess, a história de Porgy, um mendigo deficiente físico que vive nas favelas de Charleston, Carolina do Sul, em uma comunidade negra americana, e sua tentativa de resgatar sua amada Bess das garras de Crown, seu amante violento e possessivo, e Sportin' Life, o traficante. A canção foi composta por George and Ira Gershwin em 1935, com letra de DuBose Heyward, também autor do romance Porgy, no qual a ópera se baseia, e fez muito sucesso, tendo sido gravada por inúmeras cantoras famosas, como Billie Holliday, Ella Fitzgerald, Janis Joplin e Annie Lennox.

SUMMERTIME (DuBose Heyward / George and Ira Gershwin)

Summertime, and the living is easy

(É) Verão, e a vida é fácil

Fish are jumping out and the cotton is high

Os peixes estão saltando fora d'água e o algodão está alto

Oh, your daddy's rich and your ma is so good-lookin'

Oh, seu pai é rico e sua mãe é tão bonita / bonitona

She's looking good now

Ela parece bem agora

So hush, little baby, don't you cry

Então faça silêncio / fique calmo, bebê, não chore

One of these mornings you're gonna rise up singing

Uma destas manhãs você vai se levantar cantando

And you'll spread your wings and you'll take to the sky

E você vai estender suas asas e alcançar o céu

But till that morning, there ain't nothing can harm you

Mas até esta manhã, não há nada (que) possa te ferir / causar mal

With daddy and mammy standing by

Com o papai e a mamãe de prontidão / por perto

A estrofe inicial de Summertime, uma canção de ninar, apresenta uma série de metonímias (através de evidências) de uma vida feliz, agradável: *É verão, e a vida é fácil* (a tradução literal, Verão, não se adequa à estrutura do português)*; Os peixes estão saltando fora d'água e o algodão está alto; Oh, seu pai é rico e sua mãe é tão bonita / bonitona* (parece-nos que a variante da oralidade *bonitona* traduz melhor a ideia hedônica da estrofe)*; Ela parece bem agora* (essa linha aparece em apenas algumas gravações, como a de Janis Joplin), concluindo com o pedido ao bebê para não chorar: *Então faça silêncio / fique calmo, bebê, não chore* (a tradução literal seria *faça silêncio*, mas talvez *fique calmo* expresse melhor seu sentido).

Um dos pontos fundamentais da construção desta estrofe é o recurso às implicaturas ou implícitos, através de uma série de *orações conclusivas* que não são ditas, mas são perfeitamente entendidas, complementando as declarações: *É verão* (portanto o tempo está bom, sem frio ou neve); *os peixes estão saltando fora d'água* (portanto a pescaria vai ser boa, você vai ter uma boa janta em casa); *o algodão está alto* (portanto vai render

um bom dinheiro); *seu pai é rico* (vai poder lhe dar uma boa criação); *sua mãe é tão bonita / bonitona* (portanto será querida, amada). É essa combinação de razões explícitas e consequências implícitas que justifica o fecho da estrofe, a qual poderia se acrescentar a justificativa entre parênteses: *Então (por todos esses motivos expostos) fique calmo, bebê, não chore!*

A segunda estrofe abandona o tempo presente e se concentra no brilhante futuro que aguarda o bebezinho: *Uma destas manhãs você vai se levantar cantando; E você vai estender suas asas e alcançar o céu*. No primeiro verso temos outra metonímia de vida boa, feliz, no verbo *cantando* (em que apenas uma opção fica subentendida: cantando de alegria, de felicidade). Em seguida, temos a metáfora clássica dos céus, das alturas, como representação da felicidade, do sucesso (consoante o ditado popular *subir na vida*), primeiro através da metáfora *estender suas asas* (= alçar voo, voar, realizar os sonhos), reiterada pela metáfora hiperbólica *alcançar o céu* (repare na intensificação da metáfora anterior, não se tratando mais simplesmente de voar, mas de atingir o ponto máximo de altura, os céus).

A estrofe e a canção terminam pela confirmação assertiva da segurança e do aconchego em que esta criança será criada: *Mas até esta manhã, não há nada (que) possa te fazer mal / ferir* (a tradução *ferir*, é mais literal, mas omite a ideia onipresente de ameaça, mal, o que não acontece com *fazer mal*)*; Com o papai e a mamãe ficando por perto / de prontidão* (a tradução mais literal, *ficando por perto*, omite a ideia de ameaça, mal, o que não acontece com *ficando de prontidão*).

Existe, no entanto, uma ironia cruel nessa afirmação veemente de proteção e cuidado extremoso, bem como na glorificação da vida boa, feliz, da primeira estrofe, pois logo após a primeira audição da canção ocorre um assassinato. Mais adiante, depois da segunda audição da canção, tanto a mãe quanto o pai do bebê morrem afogados. Na verdade, toda a ópera Porgy and Bess parece oscilar entre as boas intenções de alguns personagens e as consequências terríveis que ocorrem com tais personagens, como que a confirmar a tese de que a realidade não tem nada a ver com nossas expectativas (à maneira dos contos *A cartomante* e *O enfermeiro*, de Machado de Assis, e *Túmulo, túmulo, túmulo*, de Mário de Andrade).

Referências

American Heritage Dictionary of English Language. 2006. Boston: Houghton Mifflin.
Garcia, Afrânio da Silva. 2011. *Estudos universitários em semântica.* (2. ed. rev. e atual.) Rio de Janeiro /edição do autor/
Houaiss, Antônio & Villar, Mauro Salles. 2009. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
Webster Dicionário Eletrônico. 1998. Rio de Janeiro: Lexicon.

12- FONTES DIGITAIS

A Cartomante http://www.dominiopublico.gov.br/ download/ texto/ ua000181.pdf Acesso em 03.Jun.2018.
A house is not a home https://www.letras.mus.br/ella-fitzgerald/a-house-is-not-a-home/ Acesso em 03.Jun.2018.
As time goes by https://www.letras.mus.br/frank-sinatra/135148/ Acesso em 03.Jun.2018.
Cambridge Dictionaries Online.
http://dictionary.cambridge.org/us/ Acesso em 03.Jun.2018.
Collins English Dictionary.
http://www.collinsdictionary.com/ Acesso em 03.Jun.2018.
Cry me a river https://www.letras.mus.br/ella-fitzgerald/359436/ Acesso em 03.Jun.2018.
Dictionary.com. http://dictionary.reference.com/ Acesso em 03.Jun.2018.
Michaellis Dicionários on Line.
http://michaelis.uol.com.br/ Acesso em 03.Jun.2018.

My way https://www.letras.mus.br/frank-sinatra/36413/ Acesso em 03.Jun.2018.
O enfermeiro
http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/
bv000265.pdf Acesso em 03.Jun.2018.
Oxford Dictionaries.
http://www.oxforddictionaries.com/us/ Acesso em 03.Jun.2018.
Smile https://www.letras.mus.br/nat-king-cole/388355/ Acesso em 03.Jun.2018.
Summertime https://www.letras.mus.br/ella-fitzgerald/261186/ Acesso em 03.Jun.2018.
Túmulo, túmulo, túmulo
https://onlinecursosgratuitos.com/tumulo-tumulo-tumulo-conto-de-mario-de-andrade/ Acesso em 03.Jun.2018.
Vocabulary.com. http://www.vocabulary.com/ Acesso em 03.Jun.2018.
What a wonderful world
https://www.letras.mus.br/steviewonder/ 1329175/ Acesso em 03.Jun.2018.

Biodata do autor

Afrânio da Silva Garcia. Professor Adjunto de Língua Portuguesa e Linguística. Concluiu o Doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1996. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua na área de Letras, com ênfase em Semântica. Participou recentemente de oito eventos internacionais, na China, em Portugal, na Itália, na França e nos Estados Unidos. Recentemente, teve dois trabalhos publicados nos Estados Unidos.

SUASSUNA, CAVALEIRO DA VIDA-NOVA

Lúcia Deborah Araujo

> A sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado.
>
> Ariano Suassuna

O que nos serve de base para este trabalho é o conjunto multimodal de textos verbais impressos e declamados, imagens ilustrativas e músicas intitulado "A Poesia Viva de Ariano Suassuna". Trata-se de uma produção dirigida por Antonio Madureira — que também assina a organização da trilha musical e o projeto gráfico—, registrada em CD, com o apoio cultural do SESC-PE. Nesse material, o poeta Ariano Suassuna fala de sua vida, num percurso autobiográfico, em que seleciona passagens significativas e as ilustra com sonetos da própria lavra, que ele mesmo declama, todos compostos a partir de mote alheio. Cada soneto é emoldurado por temas musicais instrumentais de raiz nordestina e de inspiração em outras eras, como a medieval.

Este trabalho se inscreve numa pesquisa maior, que se debruça sobre a construção sígnica nesta obra especificamente, tendo em vista a identidade do poeta e eu lírico. Tal construção se dá não apenas por meio de imagens, signos não verbais, mas também por meio das escolhas vocabulares e das construções selecionadas para cada poema. Neste artigo, fazendo um recorte, pretendemos acompanhar o percurso do poeta, a partir de sonetos escolhidos do conjunto, e analisar aspectos da construção de sua identidade nordestina refletida nos seus versos, por meio dos recursos estilísticos e semióticos por ele manejados.

O poeta suassuna

O dramaturgo e romancista Suassuna é bem conhecido de todo o Brasil e já ganhou o mundo, em obras traduzidas para inglês, francês, espanhol, alemão, holandês, italiano e polonês. Sua face de poeta, no entanto, restou guardada dos olhares por bom tempo.

> Autor de romances e comédias, Ariano havia se limitado a mostrar algumas das suas poesias num álbum de pequena tiragem, no formato de iluminogravuras em que os poemas se misturam a

> gravuras também feitas por ele e resultam em bonitas peças plásticas. (LACERDA, 1998)

As raízes de Ariano são sua força – fruto de uma das frondosas árvores que representam as famílias economicamente bem postas e poderosas da Paraíba (filho do governador da Paraíba, veio à luz no Palácio do Governo), o poeta foi transplantado para o interior, para a cidade de Taperoá, onde conheceu as letras e se nutriu da terra seca do sertão, bebeu sua pouca água e fez-se irmão do barro e do mandacaru. Raízes são sua força e sua identidade. Por isso, a busca incessante por uma posição coerente, em que ele, como homem e como artista, não deixe de ser quem é nem abra mão de quem foi. Por isso mesmo, Ariano finca suas raízes no Brasil real, ao qual busca dar visibilidade e voz.

Nascer num palácio é um forte ingrediente para a imaginação infantil. Talvez por isso a literatura de Ariano seja povoada de reis, cavaleiros, damas. Talvez também por isso, seja uma constante em sua linguagem a busca por transmutar em erudição todo um saber local, resgatando ancestralidades, através do Movimento Armorial, do qual foi um dos fundadores – a proposta

armorial era usar elementos da cultura popular nordestina brasileira em todas as suas vertentes artísticas (dança, música, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura), desenvolvendo, a partir deles, uma arte brasileira erudita.

Esses elementos fornecem a base para o breve passeio que pretendemos fazer pela obra poética de Ariano, especificamente a que foi registrada com sua voz no disco já referido. O foco na identidade perpassa o conjunto de sua obra, como foi apontado pelo próprio artista, em seu discurso de posse na ABL, nas referências que faz a seu pai, à influência de Euclides da Cunha, à terra onde cresceu e aos artistas populares, que representam o chão e a cultura brasileiros, com todas as suas vertentes e legados (Suassuna, 1990).

O mergulho em suas raízes não o impede, contudo, de travar diálogo com outras expressões artísticas. Isso fica claro na obra sob análise, na identificação do aproveitamento que Ariano faz de textos de outros autores, quer na forma de mote, quer na forma de tema ou mesmo na forma de uma inspiração. Desse diálogo com nomes como os de Tupan Sete, Fernando Pessoa, Augusto dos Anjos, Abaeté de Medeiros, Janice

Japiassu, Virgílio e Lino Pedra-Azul, entre outros, e do aproveitamento de temas barrocos, vai-se construindo uma poética atemporal, que representa o ser humano em suas descobertas e dores, em todas as eras, e tece, enquanto poetiza, a língua de hoje com a de ontem, o local com o universal, o homem presente com o seu "mil-avô", como diria Mário de Andrade. Dessa tessitura, emerge em tapeçaria o cavaleiro das palavras, armorial na essência, renascentista na forma, medieval nos valores, contemporâneo na atitude.

Sonetos – renovação e tradição a um só tempo

O soneto surge, historicamente, num cenário de renovação: formas fixas medievais passam a conviver com essa nova estrutura, mais complexa. Apesar de o soneto ser uma forma de composição prestigiada até hoje e visitada, do renascimento para cá, por poetas de todas as épocas, não deixa de carregar o peso das tradições, sendo visto como uma forma que se contrapõe à composição popular. No entanto, na obra de Ariano, é exatamente essa mistura entre erudição e expressão popular que tempera o seu discurso e produz as cenas que ele deseja apresentar ao leitor. Encontramos, então,

sonetos produzidos a partir de motes de outros autores, de épocas e origens diversas: temos Virgílio e Dante ao lado de Augusto dos Anjos e Lino Pedra-Azul.

O título do conjunto de poemas é uma referência a *Vita Nuova* – obra de Dante Alighieri que apresenta seu amor por Beatrice Portinari –, composta de textos variados, entre os quais se destaca o soneto. Assim como Dante, Ariano narra seus amores: não apenas suas paixões, mas seus amores em sentido amplo; seu chão, seu pai, sua mulher, sua cultura, seus monstros, sua morte, sua fé.

A cada soneto, ele explora e desenvolve novo mote, nova inspiração para compor seu percurso pessoal. Assim, ele transforma momentos em estações, configuradas em sonetos, nas quais o poeta se detém para narrar os ocorridos, apresentando comentários pré-textuais não menos poéticos que o poema. Em todo o percurso, elementos linguísticos tipicamente populares, representativos de uma variedade regional nordestina e sertaneja, mesclam-se a vocábulos claramente eruditos, representativos de uma cultura livresca.

Em nossa análise, as referências biográficas serão inevitáveis: ao contrário da distância que muitas vezes

se estabelece entre autor e obra, aqui é o próprio poeta que confere caráter autobiográfico à sua produção, nos comentários que apresenta sobre cada poema.

As estações

Para fazer uma breve apresentação de tal percurso, selecionamos os sonetos que tocam em pontos emblemáticos da sua identidade: a origem e o local de pertencimento; o espelho humano do cavaleiro perfeito a quem se filia; o fim, configurado na sombra da morte, companhia de todos os dias.

1) *Nascimento – O Exílio*; que retoma um tema emblemático da identidade nacional, introduzido pelos românticos, relido pelos modernistas e pulsante na poesia de Ariano.

2) *O Reino – A morte*; que trata do crucial enfrentamento do eu lírico com a morte do pai, todo esse episódio transfigurado em história de cavalaria;

3) *A Morte – Moça Caetana;* que retoma o tema da morte com todas as insígnias que a identificam, elementos do imaginário popular de muitas eras.

Origem

O diálogo com temas da tradição cultural brasileira começa já no primeiro soneto, em que o Nascimento revisita o tema do exílio, movimentado no clássico binômio lá/cá, presente nos pilares da literatura romântica e modernista.

NASCIMENTO – O Exílio (com tema de Tupan Sete)

Aqui, o Corvo azul da Suspeição
apodrece nas frutas violetas,
e a febre escusa, a Rosa da infecção,
canta aos Tigres de verde e malhas pretas.

Lá, no pelo de cobre do Alazão,
o Bilro de oura fia a Lã vermelha.
Um Pio de metal é o Gavião
e são mansas as Cabras e as Ovelhas.

Aqui, o Lodo mancha o Gato Pardo:
a Lua esverdeada sai do Mangue
e apodrece, no medo, o Desbarato.

Lá, é fogo e limalha a Estrela esparsa:
o Sol da morte luz no sol do Sangue,
Mas cresce a Solidão e sonha a Garça.

Ao contrário do que fez o poeta romântico, Ariano usa de uma linguagem pictórica (natural; Suassuna é um artista plástico que enveredou pela literatura, mas não abandonou o nanquim), que não se limita a descrever subjetivamente o lugar; na verdade, suas palavras fazem cenário e enredo serem praticamente um só elemento. O

"aqui" do poeta, o lugar de seu nascimento, no litoral, é identificado sempre por referências que reforçam as tonalidades verde, azul, violeta, preto, apresentadas como deletérias e ameaçadoras, representativas de um lugar de não pertencimento. O "lá" é o local onde se desenrolam sua infância e juventude, referência forte na vida do poeta, idealizado e visto com positividade em sua secura e dureza ocres – esse espaço é apresentado em tonalidades acobreadas, vermelhas, douradas, de temperatura mais elevada. "Aqui", o Mangue, a Rosa da infecção (característica putrefata), o Lodo que mancha o Gato Pardo. "Lá", o pêlo de cobre do Alazão, o Bilro de ouro, a lã vermelha, o fogo e a limalha, o Sol e o Sangue.

A capital João Pessoa foi lugar de nascimento do poeta e da morte de seu pai, por assassinato, o que deixou a família imersa em suspeições e inseguranças, levando-a a retirar-se de vez **para** o sertão (e não **dele**, como usualmente é feito pelos retirantes), para a cidade de Taperoá, mais especificamente na fazenda Acahuan, propriedade da família onde o poeta menino vivera momentos felizes junto ao pai. Curioso observar que o poeta já nasce, por assim dizer, exilado de seu chão (ou, pelo menos, do chão que ele reconheceria, mais tarde,

como seu). Ariano em pessoa explica, no comentário que antecede o poema: a região de onde seus ascendentes ibéricos tinham vindo, a Beira Alta, em Portugal, antecipava o sertão: "era, já do outro lado do mar, uma região de gados e pedras, de serras e chapadas, como o sertão" (Madureira, 1998, fx. 2). Nesse sentido, ele segue na contramão do imaginário nordestino, que tradicionalmente vê o litoral como lugar de bonança, com suas águas azuis e seu verde mar, e o sertão como lugar de desafios, rudeza e sofrimento, na monocromia do barro da caatinga.

As tonalidades evocadas pelas escolhas vocabulares do poeta demonstram a subversão da tradicional expectativa; não deixam, contudo, de manter uma relação de contraste semântico, como se vê na tabela 1. Note-se que as estrofes configuram a alternância entre esses campos e os efeitos que produzem sobre o poeta:

AQUI *Tonalidades de azul, verde , violeta, preto – desvalorizados, associados ao medo e à degradação*	LÁ *Tonalidades de cobre, vermelho, ouro – a dureza e mesmo a morte ganham aspecto solar e de expansão*
1a estrofe corvo azul, frutas violetas, rosa da infeção, tigres [malhados de verde e preto]	**2a estrofe** cobre, ouro, lã vermelha
3a estrofe lodo, mancha, lua esverdeada apodrece, Mangue, Gato Pardo [manchado]	**4a estrofe** fogo, limalha, estrela, sol, sangue

Tabela 1: Elementos cromáticos constroem a semiose do "aqui" e do "lá"

A força sígnica dos animais apresentados em cada estrofe garantiria análises ainda mais ricas, sobretudo se considerarmos que a heráldica (estudo muito valorizado no âmbito armorial) sempre tem neles representações muito fortes. Neste ponto, contudo, optamos por concentrar a análise na questão cromática, pois o formato de artigo não autoriza expansões.

Espelho

É no chão de pertencimento do poeta que se desenvolve o tema do Reino – uma construção igualmente idealizada de um espaço entre real e imaginário, remontando, em princípio, a um tempo em que a figura do cavaleiro perfeito (corporificado por seu pai) ainda vivia.

> O REINO – A Morte (com tema de Janice Japiassu)
> Aqui morava um Rei, quando eu menino:
> vestia ouro e Castanho no gibão
> Pedra da sorte sobre o meu Destino
> pulsava, junto ao meu, seu Coração.
>
> Para mim, seu Cantar era divino,
> quando, ao som da Viola e do bordão,
> cantava, com voz rouca, o Desatino,
> o sangue, o riso e as mortes do Sertão.
>
> Mas mataram meu Pai. Desde esse dia
> eu me vi como um Cego, sem meu Guia,
> que se foi para o Sol, transfigurado.
>
> Sua Efígie me queima. E sou a Presa,
> ele a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
> Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

O soneto dialoga com aspectos medievais típicos da abordagem armorial: o Rei protetor e amoroso, que cantava e contava, ao som da viola, histórias de riso e de morte; o seu desaparecimento, pela espada implacável, e

sua transfiguração; a vulnerabilidade decorrente da perda desse Rei/Pai, que forjará o homem no fogo.

Tudo o que povoa o imaginário infantil está representado, nessa atmosfera de cavalaria, por meio de recursos sinestésicos que reforçam os vínculos de identidade do eu lírico com a terra e suas histórias. O Rei traja um gibão – vestimenta de couro típica do sertanejo – à guisa de armadura e canta histórias de aventura ao som da Viola caipira em lugar do medieval alaúde. Todo o espectro cromático confirma a leitura anterior e reafirma a identificação do eu lírico e de seu personagem-ídolo com a terra: tudo se resume a variações de ocre, cor do chão do sertão.

Nos quartetos, encontramos o primeiro movimento da narrativa, que chamaremos de ordenamento. Para apresentar a percepção do seu eu menino sobre o Rei, o poeta recruta e combina vias sensoriais: a visão ("vestia ouro e Castanho no gibão"), tato ("pulsava, junto ao meu, seu coração") e audição ("Para mim, seu cantar era divino"; "cantava, com voz rouca, o Desatino"). Nesses versos, uma leitura atenta das palavras iniciadas deliberadamente por maiúsculas oferece uma panorama da cena: Rei, Castanho, Pedra,

Destino, Coração, Cantar, Viola, Desatino, Sertão. São elementos que conjugam o universo sertanejo com a ambiência e valores da cavalaria.

Nos tercetos, o segundo movimento da narrativa, o desordenamento: morto o Rei, já renomeado Pai, numa espécie de desvelamento da ficção pela realidade, estrangula-se a porta perceptiva – resta apenas o tato. A percepção não se concentra na visão ou na audição; o personagem apenas sente queimar-lhe o fogo do Sol em que se transfigurou seu pai, efígie que não se pode mirar, e percebe o pasto ensanguentado, enquanto se vê preso. A narrativa de tal restrição se confirma pela seleção vocabular em maiúsculas: [mataram] Pai, Cego, [sem] Guia, Sol, Efígie, Presa, Brasa, Fogo, Espada, Pasto. Morto o Pai, fonte de histórias e cantorias, visagem de heroica inspiração, o eu lírico fica Cego e sem Guia; é Presa e Espada empurrada ao fogo; ele é forjado no Fogo e no sofrimento.

Neste ponto cabe uma reflexão: seriam tais conexões meramente casuais, eivadas de impressionismo, sem base teórica? Considerando que a produção de Ariano Suassuna se assenta sobre um conjunto de propostas da estética armorial, em que

signos símbólicos são trabalhados na medida exata em que expressam tradições e valores ao mesmo tempo sertanejos e medievais, populares e eruditos, seria leviano não contemplar a força sígnica do material poético, especialmente no flanco linguístico. Ariano traz seus sonetos integrados a imagens, compondo o que ele chama de iluminogravuras:

> As iluminogravuras de Ariano Suassuna sintetizam, como sugere o neologismo que as nomeia, pelo menos duas influências importantes: as iluminuras medievais e as gravuras populares do Nordeste brasileiro. Trabalho feito em papel cartão, cada iluminogravura contém um soneto e suas ilustrações que, criadas originalmente numa matriz com tinta nanquim (a exemplo do texto), foram em seguida copiadas em offset para, então, serem coloridas a mão por Suassuna. (SIMÕES, 2017, p.123)

Esse autor, ao manejar elementos que são pilares da cultura sertaneja nordestina, está, de fato, ressignificando-os, inserindo-os num novo código. Já tratamos disso em outras oportunidades, ao estudarmos a relação entre iconicidade e identidade:

> (...)a iconicidade, por ser característica destacada de um tipo de signo que se volta para a qualidade atribuída a um objeto – um qualissigno –, sinaliza os processos mentais realizados paera significar/ressignificar o mundo circundante, com

> todas as suas mutações, e traduz um conjunto de lementos que tão-somente se ensaiam nos discursos sociais, venham eles ou não a constituir signos de maior estabilidade e densidade(...) (SIMÕES, ARAUJO e REIS, 2017, p.172)

Perguntado, em entrevista, se acreditava que o tema determinasse a forma, Ariano respondeu: "Acredito. Eu acho que aquilo que a pessoa tem a dizer é que determina a forma de dizê-lo" (IMS, 2000, p. 42). Pela fala do poeta, entende-se que existe um conjunto cognitivo que orienta a forma do discurso. Fazendo o caminho reverso, entendendo que o signo sinaliza tais processos mentais, é possível, ao menos, rascunhar o conjunto cognitivo que motiva e molda o discurso poético. Assim, pela via da iconicidade, alcançamos, nesta produção específica de Suassuna, mais do que seu universo particular: alcançamos o conjunto cognitivo social subjacente ao processo de sua construção identitária, cujo percurso o poeta assumidamente declara e perfaz.

Fim

Morte – em português, substantivo feminino. No imaginário nordestino não é diferente, como diz Ariano nos comentários que precedem o poema:

> “Sou um sertanejo, de modo que, informado por meu povo, eu sabia que a Morte é uma mulher, uma divindade ao mesmo tempo terrificante e acolhedora, uma moça que, inclusive, tem nome e se chama Caetana. Foi vendo numa visão esta terrível e enigmática divindade, que escrevi o seguinte soneto: (...)”” (SUASSUNA, 1998, s/p).

A força narrativa do encontro com a Morte se baseia na descrição.

> A MORTE – A Moça Caetana (Com tema de Deborah Brennand)
> Eu vi a Morte, a Moça Caetana,
> com o Manto negro, rubro e Amarelo.
> Vi o inocente olhar, puro e perverso,
> e os dentes de Coral da Desumana.
>
> Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,
> os peitos fascinantes e esquisitos.
> Na mão direita, a Cobra cascavel
> e na esquerda, a Coral, rubi maldito.
>
> Na fronte, uma coroa e o Gavião.
> Nas espáduas, as Asas ofegantes,
> que, ruflando nas pedras do Sertão,
>
> pairavam sobre Urtigas causticantes,
> caules de prata, Espinhos estrelados
> e os cachos do meu Sangue iluminado.

A sabedoria popular informa o poeta sobre o caráter paradoxal da morte, divino e animal, envolvente e terrível. Ela é figurada segundo esse paradigma e o paradoxo é reforçado nas descrições e nos vocábulos

selecionados: “o inocente olhar, puro e perverso” (inocente, puro x perverso); “os peitos fascinantes e esquisitos” (fascinantes x esquisitos). Os elementos imagéticos encontrados na iluminogravura reforçam, ainda, a ambiência da morte, os domínios da chamada “calunga” (figura 1).

Figura 1 – Iluminogravura de Ariano Suassuna para A MORTE – A Moça Caetana[6]

6 SUASSUNA, Ariano Vilar. “A Morte – A Moça Caetana” [Recife, 1980]. In: Revista Prosa Verso e Arte. Disponível em

As cores do manto, as cobras mortais (cascavel e coral), a coroa e o Gavião, espinhos estrelados. A sequência de sintagmas nominais que descrevem a morte acionam signos presentes na cultura popular: as cores preto e amarelo, associadas à morte e a tudo o que a envolve, não sem a presença do sanguíneo rubro ("Manto negro, rubro e Amarelo"); assim também as aves de rapina, como o Gavião do poema, ou as corujas em geral, tidas como aves de mau agouro, portadoras da anunciação da morte; a sedução da figura de mulher associada ao seu caráter fatal ("os peitos fascinantes e esquisitos./Na mão direita, a Cobra cascavel/na esquerda, a Coral, rubi maldito"); os espinhos, que anunciam sofrimento do inocente (como Jesus em sua coroa de espinhos; como os espinhos do mandacaru do sertão) e o sangue derramado ("e os cachos do meu Sangue iluminado"). A adjetivação não usual produz uma atmosfera que ativa o universo imaginário, mas o uso do verbo **ver** ("Eu vi a morte") confere ao encontro aspecto testemunhal e, portanto, real. Três vezes o poeta anuncia; "eu vi". Ter visto a morte sem ter morrido, tê-la

---

https://www.revistaprosaversoearte.com/ariano-suassuna-poemas/. Acesso em 09/06/2017.

encontrado sem ter sido colhido por ela – eis aí a configuração do terror. A morte é conhecida, é chamada por nome próprio – Caetana – e é temida todo o tempo.A Moça é divindade, é Desumana (como substantivo próprio, como nomeação, não adjetivação). A Moça é também animal: por ocorrência de metátese ao se pronunciar a palavra, moça se torna onça. A Onça Caetana é também personagem do conjunto de sonetos que examinamos neste estudo; ela aparece como a Morte, igualmente. Desumana, porque divina; desumana, porque animal. Felina, traiçoeira, a onça/moça são duas em uma, como se vê na gravura. O cenário apresentado na última estrofe: as pedras do sertão, as urtigas (vegetação que provoca coceiras em todo o corpo, quando em contato com a pele). Tudo é duro, espinhoso, agressivo. Mas, retomando o primeiro soneto analisado aqui, recordamos que o sertão é, ele mesmo, duro, espinhoso, agressivo. O sertão é a Morte e a Vida, porque é nele que se produz a construção da identidade. Ser sertanejo é enfrentar a morte em vida e Ariano viu a Morte.

PARA ARREMATAR O MOTE

Procuramos demonstrar que existe força icônica nos sonetos de Ariano Suassuna e que esta é trilha para os elementos constitutivos de sua identidade de sertanejo. Procuramos demonstrar também que tal identidade tem profunda relação com o espaço do sertão, sem se despedir de tradições que remontam à Idade Média, configurando-se no trato entre real e fantástico, contemporâneo e medieval, erudito e popular, bem ao gosto da estética armorial. Vimos que tais conexões são feitas a partir dos elementos imagéticos presentes nas Iluminogravuras de Suassuna, em consonância com a camada verbal, onde as escolhas vocabulares e as imagens a elas relacionadas não apenas corroboram os valores da identidade sertaneja nordestina, mas protagonizam, por meio de sua carga semântica e de sua iconicidade, a construção da identidade do personagem central dessa autobiografia poética.

O projeto armorial de unir expressões artísticas é plenamente alcançado nesta obra: linguagem verbal, imagens e música são reunidas e postas a trabalhar em conjunto.

Ao marcar sua identidade a partir de elementos da natureza, crenças, comportamentos, símbolos, Ariano

não se recorta de modo a se isolar; ao contrário, abraça seus paradoxos e faz-se sertanejo medieval, erudito popular. Faz-se, sobretudo, real: no Reino, na Cavalaria, na Poesia Viva.

Para o futuro, fica o estudo completo, já em andamento. Tome-se este trabalho como, tão-somente, uma análise preliminar, frente ao estudo que faremos da obra.

Referências

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Cadernos de Literatura Brasileira. v.10. Rio de Janeiro, IMS: 2000.

MADUREIRA, Antonio (org. e música). *A poesia viva de Ariano Suassuna*. Recife: Ancestral, 1998. cd

SIMÕES, Darcilia; ARAUJO, Lúcia Deborah; REIS, Rosane. "Iconicidade verbal: aplicações no ensino de línguas". In: OSORIO, Paulo (coord.) e GROSSO, Maria (dir.). *Teorias e usos linguísticos: aplicações ao português língua não materna*. Lisboa: Lidel, 2017.

SIMÕES, Ester Suassuna. "O universo emblemático das iluminogravuras de Ariano Suassuna" In: Revista Investigações, Recife, v. 30, n. 1, p. 120-156, jan./jun. 2017.

SUASSUNA, Ariano.. "Vida-nova brasileira: sonetos com mote alheio". In: *A poesia Viva de Ariano Suassuna*. Org. e Música de Antonio Madureira. Recife: Ancestral, 1998. Encarte do cd.

Fontes digitais

LINS, Letícia. “Raimundo Carrero lança livro com textos dele e de Ariano Suassuna desaparecidos há 40 anos”. Jornal O Globo, seção Livros, 8/11/2014. Disponível em **https://oglobo.globo.com/cultura/livros/raimundo-carrero-lanca-livro-com-textos-dele-de-ariano-suassuna-desaparecidos-ha-40-anos-14498095**. Acesso em novembro/2017

SUASSUNA, Ariano. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (09/08/1990). Disponível em **http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse**. Acesso em novembro/2017.

Biodata da autora

Lúcia Deborah Araujo. Doutora em Língua Portuguesa pela Uerj (2010), atuou como professora adjunta dessa instituição de 2012 a 2018, quando assumiu Dedicação Exclusiva ao Colégio Pedro II, de onde já era professora efetiva desde 2009. Atualmente, está ligada ao Programa de Residência Docente, da Pós-Graduação e Pesquisa do CP2, na qualidade de Supervisora para Língua Portuguesa no Campus Tijuca iI. Como membro do Grupo de Pesquisa Semiótica, Leitura e Produção de Texto (Seleprot), dedica-se a temas que envolvam ensino de língua materna, semântica e sintaxe.

ICONICIDADE LEXICAL: O INSÓLITO EM UM ROMANCE DE JOSÉ J. VEIGA

Eleone Ferraz de Assis

Palavras iniciais

> Os textos literários situam-se entre a conotação e a denotação, entre o real e o imaginário, surgindo uma participação mais ativa do leitor, que deve ser convidado a entrar no universo da verossimilhança literária. A entrada nesse universo implica diretamente uma participação de outra natureza, uma vez que a fruição artística, via literatura e suas manifestações, pode provocar transformações no leitor, que se reconhecerá num universo de imaginação e recriação a partir do real e de sua transformação em material literário (Guimarães & Batista, 2012).

Este trabalho apresenta um tópico discutido no Painel III, denominado "Conversas sobre Linguagens", do VI Colóquio Internacional de Semiótica (COLSEMI/2017). Tem como objetivo analisar a iconicidade lexical dos fenômenos insólitos do romance

Sombras de Reis Barbudos, de José J. Veiga. As reflexões apresentadas nesta palestra iniciaram-se, em 2010, quando iniciamos nosso doutoramento na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação da Profa. Dra. Darcilia Simões.

Nesse período, percebemos que o insólito se manifesta em grande parte da produção literária e também é muito estudado pelos professores de literatura e críticos literários, sobretudo como categoria essencial de alguns gêneros literários apontados por Todorov (2004) e Chiampi (1980). Embora o insólito seja um fenômeno linguístico em que o incoerente e o incongruente se manifestam por meio de uma transgressão na utilização das estruturas lexicogramaticais da língua, não se encontraram pesquisas que se dedicassem a explicar como isso acontece linguisticamente. Quando se depara com o tema em alguns estudos, que têm outros propósitos, não passam de parágrafos dispersos ou de breves comentários sobre o assunto.

Diante da ausência de pesquisas que busquem compreender o insólito como uma espécie de sistema (cf. SAUSSURE, 2006) literário que se contrapõe ao sistema

literário realista naturalista por apresentar uma ruptura na linguagem, este trabalho tem como proposta compreender a tessitura textual dos fenômenos insólitos em *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, com base na associação entre a Teoria da Iconicidade Verbal (TIV) e a Linguística de Córpus (LC). A análise do fenômeno insólito pelo viés da linguagem exigirá uma leitura atenta, capaz de extrair da arquitetura textual as marcas linguísticas que conduzem à interpretação do romance. Em razão disso, o propósito desta estudo é a análise de itens lexicais que representam ideias ou conduzem o intérprete à percepção do insólito, construído no texto por meio de pistas icônicas.

Em face disso, busca-se analisar o modo como é selecionado o léxico, o qual permite a criação de uma rede semiótica especial capaz de acionar esquemas cognitivos que levam à compreensão e à interpretação do romance. Essa rede semiótica é gerada pela incongruência lexical e produz uma iconicidade ativadora de imagens que facilitam o entendimento da obra.

Inicialmente, apresentam-se alguns esclarecimentos necessários à compreensão geral deste

estudo. O objetivo prioritário é promover uma investigação que busque compreender se o texto de José J. Veiga se constitui de colocações lexicais (cf. CL) distantes do uso comum e iconicamente responsáveis pela construção das imagens insólitas.

No intuito de apresentar resultados significativos, apoia-se nos recursos digitais da Linguística de Córpus – LC - (SARDINHA, 2004; 2009), que possibilitam realizar uma pesquisa baseada em um córpus. Essa metodologia permite levantar, quantificar e tabular os signos que corroboram com a compreensão da incongruência e da iconicidade lexical dos fenômenos insólitos em um texto literário, identificando os substantivos-nódulos e seus colocados, para avaliá-los quanto à incompatibilidade das escolhas lexicais realizadas por José J. Veiga em relação às estruturas lexicogramaticais da Língua Portuguesa.

No presente estudo, para examinar a incongruência lexical, optou-se pela comparação das estruturas lexicogramaticais do romance com as colocações do Português do Brasil e de Portugal. Isso se tornou possível com a utilização do Córpus do Português, constituído de mais de quarenta e cinco

milhões de palavras de textos orais e escritos produzidos nesses dois países. Neste estudo, esse material é tomado como córpus de referência.

Dado o propósito de examinar como o léxico se articula na constituição do insólito, a opção por limitar o córpus desta pesquisa a *Sombras de Reis Barbudos* deve-se às características singulares desse romance. Ele é constituído por signos que representam iconicamente o insólito no plano lexical. Ademais, não há nenhuma pesquisa que objetive analisar as invulgares escolhas lexicais de José J. Veiga rumo à construção do incongruente. Antes de tudo, articula-se a partir da ruptura com as estruturas lexicogramaticais normalizadas da Língua Portuguesa.

Conceito de insólito

Um estudo profundo sobre a manifestação do insólito em um texto literário revela que esse atributo, sobretudo da literatura contemporânea, "não guarda um compromisso estrito e explícito com a realidade" (COVIZZI, 1978, p. 29) por fundamentar-se na contrariedade ao preestabelecido.

A obra literária, ao se constituir de modo essencial com base em um fenômeno insólito que institucionaliza outra razão – sendo, portanto, produto da ficção –, passa a conter uma carga de indefinição. Para Covizzi, isso se deve ao fato de as produções literárias não buscarem necessariamente retratar a realidade empírica, mas construir sua própria realidade, que se constitui no insólito.

Buscando definições genéricas para o insólito, Covizzi (1978, p. 26) caracteriza-o "como sendo um fenômeno de inadequação essencial entre as partes de um mesmo objeto [...] e o contexto em que se insere: deslocações, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade [...]. Enfim, uma disfunção". Esta instaura o não sólito e transfigura a realidade artisticamente em irrealidade. Assim, *crise* torna-se a palavra de ordem das produções contemporâneas que escamoteiam as leis que organizam o mundo real e enfatizam o incoerente, o incongruente, o extraordinário ou o sobrenatural.

Segundo Covizzi, por conter manifestações congêneres que englobam o ilógico, o mágico, o fantástico, o misterioso, o sobrenatural, o irreal e o

suprarreal, refletir sobre o insólito implica considerar o aspecto inusual, incongruente, impossível, inusitado, incorrigível, inaudito, incoerente e inverossímil dos acontecimentos narrados em textos literários que não podem ser submetidos às leis da racionalidade.

Seja como categoria essencial do modo fantástico ou de gêneros literários (fantástico, estranho, maravilhoso, realismo mágico e realismo maravilhoso), o insólito rege-se pelas mesmas leis da realidade do leitor, mas os fatos narrados não encontram, aparentemente, explicação dentro dessas leis, e tanto o leitor como as personagens podem apresentar dúvidas.

Isso, no entanto, abre perspectiva para uma estreita relação do insólito com o contexto sociocultural. Em outros termos, é necessário contrastar o fenômeno extraordinário, sobrenatural, imprevisível, incoerente, incomum, impossível ou incongruente com a concepção de real para classificá-lo como insólito.

Amparados nesses apontamentos, o presente estudo concebe a realidade como "uma construção sociocultural, cujos valores dependem de codificações estabelecidas por paradigmas dialéticos e de relações de série complexas: religião, política, senso comum,

linguagem, artes, dentre outros" (PRADA OROPEZA, 2006).

O insólito envolve um vasto campo semântico, estabelecendo uma estreita relação com os efeitos ópticos, para mostrar coisas e acontecimentos extraordinários ou sobrenaturais. Em outras palavras, pode-se dizer que as inscrições semióticas presentes em qualquer acontecimento insólito se constituem a partir de signos que transmutam o universo culturalizado e provocam efeitos inusitados.

Centrando a atenção na alusão que se faz no âmbito literário, verifica-se que o vocábulo insólito integra a linguagem da crítica literária para denominar os fenômenos que transgridem as leis do mundo ordinário e cuja manifestação produz inquietação na consciência intérprete. Essa inquietação é produzida pelo medo presente no fenômeno insólito que transgride nossa concepção de real (ROAS, 2011; 2012).

Logo, o insólito trata de fenômenos extraordinários e sobrenaturais presentes nas narrativas não realistas, inexplicáveis ou racionalmente impossíveis de se imporem como fenômenos reais ou verdadeiros. Portanto, para que a ruptura aconteça como

aqui descrito, é preciso que a trama textual apresente um mundo mais real possível, para, assim, servir como base de comparação com o fenômeno inusual (PRADA OROPEZA, 2006). Desse modo, o choque se torna evidente com o aparecimento desse fenômeno na realidade cotidiana. A realidade extratextual torna-se, por conseguinte, o pano de fundo dos textos em que o insólito se manifesta de modo essencial (ECO, 1994; BARTHES, 1989).

Nessa perspectiva, o insólito funciona como signo, cuja função semiótica é a de colocar em crise o conceito de normal ou natural e comparar dois modelos de mundo: o que está sujeito às leis empíricas e o que está sujeito às leis ficcionais. Ao especularizar a fragilidade da ordem do conhecido, o insólito convida o leitor a interromper a aventura pelo mundo possível, para questionar todos os signos, começando pelos que apreendem a realidade epidérmica. Para colocar em cena esse espetáculo, urde uma intriga que adquire consistência enigmática, acarretada pelo choque, pela coexistência, sobreposição e representação de fenômenos com diferentes graus de possilidades semânticas e de reconhecimento empírico (ARÁN, 1999).

Feitos esses apontamentos, com Simões (2007, p. 20) é permitido argumentar que a manifestação do insólito de modo essencial em um texto trilha "um caminho complexo, por reunir numa mesma superfície signos de tipos variados, cuja carga semiótica é individual (do ponto de vista da escolha do enunciador) e interindividual (considerada a sua pertinência a um sistema histórico-cultural)". Desse modo, os signos icônicos são polissêmicos e pluridimensionais, à medida que o autor consegue construí-los a partir de um jogo inteligente entre a baixa e a alta iconicidade.

A interpretação dos signos insólitos e seus limites

O insólito elege a ambiguidade semântica como fenômeno linguístico ao instaurar um enigma que digladia com a ordem natural e normal da realidade epidérmica; ou seja, o texto literário em que se manifesta o insólito de modo essencial é construído pelo "discurso de um mundo dotado de propriedades contraditórias e ambíguas, que não podem ser verificadas fora do texto e da situação comunicativa" (ARÁN, 1999, p. 12).

Nessa concepção, pode-se argumentar que os signos responsáveis pela construção do fenômeno insólito geram imagens mentais ao romperem com a realidade empírica, sendo que seu funcionamento semiótico abre caminho para múltiplas interpretações. Entretanto, os fenômenos insólitos produzem ilimitados signos capazes de construir um mundo possível apenas no universo literário, mas cujo pano de fundo é a realidade empírica.

Destarte, a tessitura de texto emoldurado pelo macrogênero/arquigênero fantástico apresenta simultaneamente propriedades (não) semelhantes às do mundo empírico, de modo que a verossimilhança interna cria um mundo possível (ARÁN, 1999). A função do signo insólito, nesse universo, é interrogar o mundo cotidiano de modo que sua atuação linguística na arquitetura textual seja responsável pela construção do projeto comunicativo do texto, sujeito às leis ficcionais que regem o fantástico modal.

No contexto descrito, o insólito se manifesta como um fenômeno semântico, verbal ou linguístico pelo fato de sua linguagem transgredir o plano de enunciação (CASAS, 2010). Assim, é perceptível no discurso em que

se manifesta o fantástico uma transgressão não só da nossa percepção de real como também do potencial referencial que atribuímos às palavras. Julga-se, portanto, que "uma mínima modificação, alteração ou mudança a nível verbal, uma ruptura linguística mínima, pode provocar a irrupção do impossível" (CASAS, 2010, p. 11), que abre caminho para a pluralidade interpretativa do fenômeno insólito.

Nota-se ainda que na arquitetura textual dos fenômenos insólitos há uma incompletude significativa, uma vez que

> [...] são habituais o emprego de termos ambíguos, vagos, para definir aspectos de um mundo tão impossível como indefinível; o uso de símiles, metáforas e símbolos que nos permitem intuir antes de conhecer; ou a presença de paradoxos e equívocos para apresentar acontecimentos que contradizem outros da realidade textual. Em concreto, o fantástico como fenômeno de linguagem se relaciona ao conceito de impertinência, que consiste na justaposição de campos semânticos, se não incompatível, totalmente desvinculado, e tem por objeto configurar uma realidade distinta da convencional por meio de uma conjunção semântica não codificada e, por ela, insólita. (CASAS, 2010, p. 11)

Com base nesses apontamentos, o texto em que o insólito se manifesta de modo essencial, em função dos elementos expressivos eleitos pelo enunciador no momento de sua produção, torna-o aberto a mais de uma possibilidade interpretativa, sem, no entanto, perder de vista o que Eco (2001, 2008a) denominou *cooperação interpretativa* e *limites da interpretação*.

Para Eco (2003, p. 28), é notório o papel ativo do intérprete na descoberta do projeto comunicativo do fenômeno insólito. Isso faz despontar também a noção de semiótica ilimitada. Segundo o semioticista,

> a noção de uma semiótica ilimitada não leva à conclusão de que a interpretação não tem critérios. Dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz. [...] Interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas (ECO, 2003, p. 28).
> **13-**

De acordo com Simões (2007, p. 20), o texto em que se manifesta o insólito de modo essencial trilha "um caminho complexo, por reunir numa mesma superfície

signos de tipos variados, cuja carga semiótica é individual (do ponto de vista da escolha do enunciador) e interindividual (considerada a sua pertinência a um sistema histórico-cultural)". Os signos icônicos tornam-se polissêmicos e pluridimensionais, pois o autor consegue construí-los a partir de um jogo inteligente com a alta iconicidade que é depreendida sem esforço por parte do leitor (intérprete).

Em síntese, os limites interpretativos dos fenômenos insólitos se inscrevem na iconicidade dos itens lexicais que são pistas verbais ao promoverem a compreensão e a interpretação do texto literário. Trata-se de uma perspectiva de análise que partilha da interpretação em aberto, característica da obra de arte, e respeita os limites do signo-texto. Desse modo, o léxico é sempre um componente fundamental para a leitura de textos. Assim, o romance-córpus desta pesquisa (assim com qualquer texto literário) contém uma estrutura reguladora da leitura, a qual permite desvendar vários recortes isotópicos para o texto, sem, contudo, torná-lo "terra de ninguém", onde tudo é permitido. O signo está disponível à semiose ilimitada (PEIRCE, 1931-1996), porém seus limites vão sendo construídos a partir da

atualização do signo nos textos. Estes, por sua vez, são enquadrados em contextos sócio-históricos que determinam as possibilidades de inferir significações na construção das leituras. Em outras palavras, o texto tem um limite isotópico construído por uma estrutura ausente (ECO, 1997), mas que controla de certo modo a interpretação.

Colocação lexical

O termo colocação (*collocation*) foi criado pelo britânico J.R. Firth em seu estudo *Modes of meaning,* de 1957, para se referir aos casos de coocorrência léxico-sintática (*slots*), ou seja, palavras que normalmente andam juntas (FIRTH *apud* TAGNIN, 1989, p. 30) nos discursos naturais falados e escritos de modo a definir seu significado. Segundo o linguista, você conhece uma palavra a partir de suas companhias. Assim, as palavras têm "características embutidas", e a escolha de uma palavra, ou até um sentido específico de uma palavra, acarreta necessariamente na escolha obrigatória ou preferencial de outras palavras, ou de alguma construção sintática (BÉNJOINT, 1994).

Buscando a definição para o termo "colocação" (*collocation*), Sinclair (1991, p. 170) afirma:

> Colocação é a ocorrência de duas ou mais palavras, com um curto intervalo entre elas, em um texto. A medida usual de proximidade é um intervalo de no máximo quatro palavras. As colocações podem ser marcantes e interessantes por serem inesperadas, ou podem ser importantes na estrutura léxica da linguagem dada sua recorrência frequente. [...] A colocação, no seu sentido mais puro, conforme empregado neste livro reconhece apenas a coocorrência lexical das palavras (SINCLAIR, 1991, p. 170).

Nessa perspectiva, McCarthy (apud BÉNJOINT, 1994, p. 211) destaca que "a maioria das palavras na língua vem em séries pré-embaladas, que mostram um número limitado de padrões, em oposição à clássica noção linguística de que a língua consiste de uma série de 'aberturas/brechas' sintáticas (*slots*) dentro das quais itens lexicais podem ser inseridos".

Sinclair (1991, p. 115) discute as colocações com base na perspectiva de nódulo (o item em foco na análise da colocação) e colocados, sendo compreendidas como "porções pré-fabricadas de linguagem armazenadas no léxico do falante" (COWIE, 2004, p. 192-193). Para o tratamento das colocações, podem-se utilizar os critérios

de frequência e medidas estatísticas, classes gramaticais, extensão, grau de fixação, idiomaticidade e relações semânticas.

A colocação é considerada nesta pesquisa como essencial na descrição dos dados. Ela possibilita examinar como os colocados no romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, se diferenciam dos padrões lexicogramaticais da linguagem usada no dia a dia, de modo a tornar a linguagem incongruente, e o insólito se manifestar de modo essencial no texto. Para evidenciar essas diferenças nos padrões linguísticos dos fenômenos insólitos e da linguagem comum, utiliza-se, para comparação, o Córpus do Português. Uma vez que os fenômenos insólitos do texto-córpus desta pesquisa se constroem a partir das palavras *muros, urubus e homens,* a partir dos apontamentos de Sinclair (1991), essas palavras serão os nódulos, e os colocados serão as quatro palavras que aparecem no texto à esquerda e à direita desses nódulos.

Breve resumo do romance-córpus

O romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, pode ser assim resumido: uma poderosa companhia, logo que se instala em uma cidade, altera a vida da comunidade, com a imposição de rigorosas regras de comportamento. A referida companhia mantém enclausurada a comunidade daquela cidade, tornando-a refém de suas rigorosas determinações. Muito cedo, o pânico, o medo, o terror e a desconfiança dominam o lugar. As pessoas vivem assombradas, perdem a liberdade até de pensar. Nesse clima de tensão se desenrolam ações e fenômenos insólitos – cidade é tomada por muros e urubus e as pessoas começam a voar.

* * *

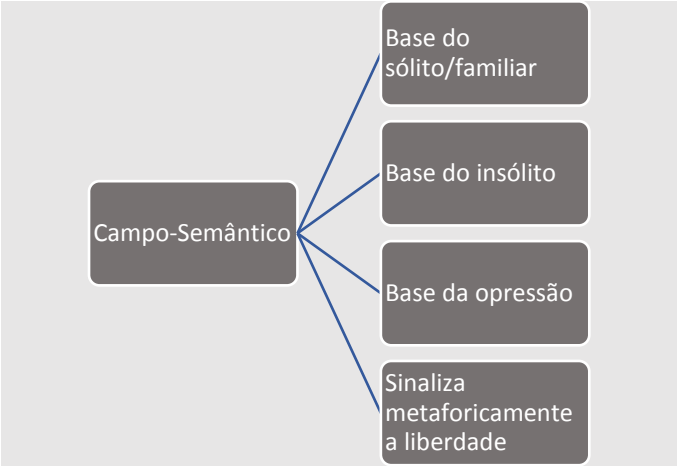
Com a ajuda do programa digital *WordSmith Tools,* buscamos levantar os substantivos mais frequentes no texto-córpus, com o objetivo de apreciar o potencial icônico dos fenômenos insólitos que compõem o romance de José J. Veiga.

A frequência lexical como sinalizadora do insólito

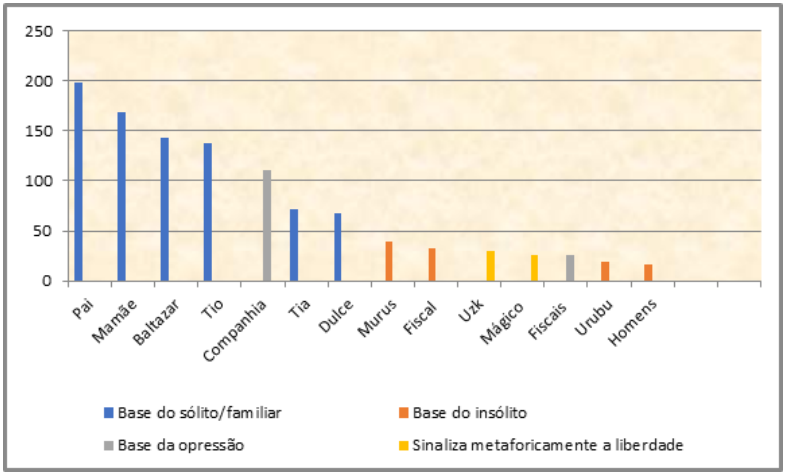
Ao comparar a lista de palavras do romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, com a lista de palavras do córpus de referência, ambas criadas com o *WordList*, a ferramenta *KeyWord*, usando critério estatístico e quantitativo, levantou 23 palavras-chave para o texto-córpus desta pesquisa, sendo que 15 são palavras lexicais (13 substantivos e 2 verbos) e 8 são palavras gramaticais. Observe o resultado abaixo:

Figura 1: ***KeyWord***

Tendo em vista o especial interesse pelos substantivos, por serem caracterizáveis semanticamente e terem a função designatória ou de nomeação na arquitetura textual, a partir de uma análise criteriosa, eles foram divididos em campos semânticos com intuito de averiguar se eles podem sinalizar o insólito no texto-córpus. É a divisão que se pode acompanhar no Quadro 1 e 2:



Quadro 1: Campo-semântico das palavras-chave



Quadro 2 : Distribuição das palavras-chave por Campo-semântico

Examinando os substantivos-chave obtidos pelo *software WordSmith Tools,* percebe-se que eles revelam particularidades sobre o romance *Sombras de Reis Barbudos*. Ao agrupá-los pela semelhança semântica, esse conjunto de léxico revela quatro campos semânticos importantes no texto córpus e aponta a estatística como uma poderosa ferramenta na visualização de fenômenos linguísticos em um texto em que o insólito se manifesta de modo essencial.

O primeiro grupo semântico apresentado no quadro traz ao universo ficcional coisas mundanas, cotidianas e corriqueiras pertencentes à realidade empírica. Nessa perspectiva, a presença na trama textual de itens léxicos que constituem os integrantes da família, por exemplo, apresenta um mundo mais real/sólito possível para servir de pano de fundo para irrupção do insólito, fenômeno que só existe se comparado com a realidade cotidiana (PRADA OROPEZA, 2006).

Centrando a atenção nas palavras *muros, urubu* e *homens,* verifica-se que nesse campo semântico encontram-se os substantivos-nódulos desencadeadores do insólito. Essas palavras (nódulos), com seus colocados, iconicamente escamoteiam a organização do

mundo real e abrem caminho para manifestação do insólito na tessitura textual do romance.

Entre os substantivos que o *software* levantou como palavras-chave, despontam-se também os campos semânticos *opressão* e *liberdade*. Esses itens léxicos apontam os dois eixos temáticos (opressão *versus* liberdade) que metaforicamente estão representados pelos três fenômenos insólitos presentes na narrativa.

Cabe esclarecer que a análise dos substantivos revelou que, além de a frequência sinalizar a manifestação no insólito no texto literário, as palavras eleitas pelo WordSmith Tools como chave podem indicar a temática do texto.

A incongruência do léxico veiguiano

A incongruência lexical é entendida, nesta pesquisa, como a ausência de congruência, de conformidade, de concordância e de adequação entre os nódulos e os colocados. Estes se relacionam no eixo sintagmático tanto para a organização do texto em que o insólito se manifesta quanto para os padrões lexicogramaticais da Língua Portuguesa. Em outras

palavras, a incongruência lexical defendida para o texto-córpus refere-se à incompatibilidade das escolhas lexicais realizadas por José J. Veiga em relação às estruturas lexicossintáticas da língua utilizadas cotidianamente na comunicação.

Nessa perspectiva, a incongruência lexical é chave para a construção do ilógico, mágico, fantástico, misterioso, sobrenatural, irreal e suprarreal no texto-córpus. Esta análise constata que o insólito no romance *Sombras de Reis Barbudos* transgride os usos da Língua Portuguesa, pelo fato de as coocorrências lexicossintáticas romperem com as estruturas do código linguístico. Ou seja, o texto de José J. Veiga foge aos padrões lexicogramaticais da língua, denominados "fenômeno colocacional".

Essa ruptura das estruturas lexicogramaticais do romance-córpus edifica o aspecto inusual, incongruente, impossível, inusitado, incorrigível, inaudito e inverossímil dos acontecimentos narrados no texto literário, os quais não podem ser submetidos às leis da racionalidade.

As escolhas lexicais feitas por José J. Veiga para construir o primeiro fenômeno insólito de *Sombras de*

Reis Barbudos rompem com as características embutidas das palavras defendidas por Bénjoint (1994). O fenômeno é construído a partir do substantivo-nódulo *muros*, que se torna insólito, ao passo que o autor utiliza como colocados as palavras que não estão no rol das porções pré-fabricadas da linguagem, armazenadas no léxico do falante da Língua Portuguesa.

Para evidenciar essa ruptura, a seguir, é importante comparar as construções lexicogramaticais do romance com um córpus de referência (o córpus do Português). O levantamento feito pela ferramenta *Concord* do Programa *WordSmith Tools* aponta as palavras relacionadas no quadro abaixo como alguns colocados do substantivo *muros* no romance-córpus (Quadro 3):

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
MUROS	MUROS	**De repente** os **muros**, esses **muros**. Da **noite** para o dia ele
	DE REPENTE	
	NOITE	
	DIA	Da **noite** para o **dia** os **muros brotaram** assim **retos**, **curvos**, quebrados,
	BROTARAM	
	RETOS	
	CURVOS	
	LABIRINTO	para ver além do **labirinto** de **muros branco sacompanhando** o **traçado** tortuoso de ruas antigas
	BRANCOS	
	TRAÇADO	
	ACOMPANHANDO	

Quadro 3: Colocados de muros no córpus da pesquisa

As escolhas virtuais realizadas nos eixos paradigmático e sintagmático, para construir o signo insólito, transgridem as construções do mundo extralinguístico. A escolha do substantivo *muros* e da forma verbal *brotaram* rompe com a combinação lexical consagrada para os dois termos; ou seja, *muros* e *brotaram* são dois itens lexicais que, de acordo com as regras semânticas, não andam juntos nos discursos realistas.

Com o auxílio do programa *WordSmith Tools,* no córpus de referência localizam-se 449 verbos que são colocados do substantivo *muros*, não havendo, no

entanto, nenhuma colocabilidade para o verbo *brotar*. No Quadro 4, há 29 há alguns verbos que são colocados do nódulo *muro(s)* no córpus de referência.

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
MURO(S)	ESCONDEU-SE	A filha do sacristão, que não queria ser observada, **escondeu-se** atrás do **muro**.
	DERRUBARAM	O muro não existe - **derrubaram** o **muro**.
	CERCAVA	a levantar o **muro** que **cercava** a capela
	SALTOU	Adriano **saltou** para cima do **muro**.

Quadro 4: Colocados de muros no córpus de referência

Analisando a questão do sentido das palavras *muros* e *brotaram*, nota-se que esta se refere a seres animados, enquanto aquela nomeia uma coisa inanimada. Esse pode ser o motivo de não haver ocorrência dessa estrutura léxica no córpus de referência.

Os resultados apresentados indicam que a disfunção apontada por Covizzi (1978) como responsável por instaurar a insolitude no texto literário é arquitetada pela incongruência lexical. No texto-córpus, a ausência de congruência e de concordância relativa à coocorrência lexical de *muros* e *brotaram* rompe com a estrutura léxica da linguagem. Assim, a

organização de *muros* e *brotaram,* no eixo sintagmático, traz à tona a crise que escamoteia as leis que organizam o mundo real de modo a construir o extraordinário (uma cidade tomada por muros) no romance.

A insolitude é ampliada com as seguintes unidades léxicas: *retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando,* que aparece à direita da forma verbal *brotaram.*

Esses itens lexicais apresentam fenômenos de inadequação, essencial às características do objeto *muros*. Caso sejam retos, não podem ter curvas, ou vice-versa, conforme explica a geometria euclidiana. Além disso, o fenômeno inusual do insólito apontado por Prada Oropeza (2006) se amplia pelo fato de a construção sociocultural preconizar que a função de um muro não é a de dividir ruas, separar amigos, tapar vistas, escurecer e abafar.

A análise dos campos semânticos da arquitetura textual do romance *Sombras de Reis Barbudos* revela que o segundo fenômeno insólito no texto é instaurado pelo substantivo-nódulo *urubu(s)*. Esse nódulo e seus colocados criam um confronto com o eixo sintagmático

que semanticamente rompe com as construções do mundo extralinguístico; ou seja, essa tensão instaurada pelo fenômeno da colocabilidade transgride as leis da realidade empírica.

Para demonstrar a irrupção do inominável no córpus desta pesquisa, organizam-se o nódulo, seus colocados e o contexto em que eles aparecem no romance veiguiano em um quadro. Com essa demonstração, é possível perceber como as construções lexicossintáticas do texto-córpus distanciam dos padrões lexicogramaticais da Língua Portuguesa. Para comprovar essa assertiva, observe o Quadro 5:

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
	MENINO	quase todo **menino** (e **menina** também) **tinha** um **urubu** para **acompanhá-lo** como um **cachorrinho** até na rua,
	MENINA	
	TINHA	
	ACOMPANHÁ-LO	
	CACHORRINHO	
	VIVER	Mas como tempo todos se acostumaram a **viver** em **intimidade** com os **urubus**, e a **cidade inteira** sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los.
	INTIMIDADE	
	CIDADE	
	INTEIRA	

Quadro 5: Colocados de urubu(s) no córpus da pesquisa

Tendo como base a realidade epidérmica, o urubu é considerado uma ave feia, repugnante, carniceira e de mau agouro (CASCUDO, 1993). Ao analisar as construções lexicogramaticais no romance *Sombras de Reis Barbudos*, percebe-se que os colocados de *urubu(s)* rompem com os campos semânticos cosselecionados para essa palavra.

A escolha das formas verbais *pousavam* e *olhando,* acompanhadas dos itens léxicos *janelas* e *muros,* feitas por José J. Veiga para descrever as atitudes dos urubus na cidade, instaura uma crise ao conceito de normal e natural. Isso é reforçado pelos colocados *intimidade, cachorrinho, acompanhá-lo, não incomodavam, falta* etc., que no texto indicam as atitudes das pessoas diante da presença dos urubus na cidade.

Se na realidade empírica o normal é considerar o urubu como abominável, desprezível, carniceiro e de mau agouro, logo viver em intimidade com os urubus, transformá-los em animais de estimação, não se sentir incomodado com sua presença, sentir sua falta, sofrer por eles serem perseguidos, transgride as leis do mundo ordinário e instaura linguisticamente o que se denomina fenômenos insólitos.

Buscando confirmar que a colocabilidade de urubu(s) no texto-córpus estabelece a insolitude ao romper com os padrões lexicogramaticais da Língua Portuguesa, levantaram-se, com o auxílio do programa *WordSmith Tools,* os colocados desse substantivo-nódulo no córpus de referência.

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
URUBU(S)	VOARAM	Os **urubus voaram** para longe, o cachorro correu,
	SÃO	Estes **homens são** os **urubus** de Santa Luzia, serviço especial e maçônico.
	HOMENS	
	IAM RISCANDO	A superfície reluzia, agora, a escama dos cadáveres e, no **céu**, os **urubus iam riscando** os seus adejos sombrios.
	CÉU	
	COBRAS	**Urubus**, lagartos e **cobras** ameaçam e comem ovos e filhotes.

Quadro 6: Colocados de urubu(s) no córpus de referência

Os dados apresentados nesse quadro e nos anexos C, D, E e F confirmam que os colocados de *urubu(s)* no córpus de referência se distanciam dos usos da Língua Portuguesa. As formas verbais *come* e *voaram* reforçam bem essa assertiva por não transmutar o universo culturalizado. Em "*o urubu come carniça* e *os urubus voaram para longe",* as formas verbais indicam

duas ações totalmente aceitas no mundo ordinário e possíveis de acontecer na realidade empírica.

As duas formas verbais (*pousavam* e *olhando*), presentes em cotextos do nódulo *urubu(s)* no romance-córpus, se comparadas com o córpus de referência, não apresentam nenhuma relação com as estruturas lexicogramaticais da Língua Portuguesa.

Assim, as escolhas lexicais realizadas pelo autor na construção do segundo fenômeno insólito do romance comprovam que a insolitude de um texto, para transgredir o mundo ordinário, precisa primeiramente romper com os padrões lexicossintáticos consagrados da Língua Portuguesa.

Passando à análise do último fenômeno insólito do romance *Sombras de Reis Barbudos,* parece claro que o substantivo *homem(ns)* é o nódulo que, com seus colocados, incongruentes instaura iconicamente o extraordinário no texto. O concordanciador do WST revelou que a chave para manifestação do insólito, na narrativa em análise, encontra-se na colocabilidade do substantivo *homem* e da forma verbal *passava voando*. Mas isso não quer dizer que a insolitude *homens-pássaros* se encerra nesse trecho. Como se vê no Quadro

7 há outros cotextos do nódulo *homem(ns)* que podem ampliar a compreensão da incongruência lexical instaurada pelas construções lexicossintáticas *homens-pássaros* e o *homem passava voando*.

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
HOMEM (NS)	ALTO	Lá no **alto** os três **homens-pássaroscontinuavam** suas **evoluções**, mas
	CONTINUAVAM	
	EVOLUÇÕES	
	PASSAVA VOANDO	Pois se o **homempassava voando** bem na minha frente,
	VOA	Um diz que o **homemvoa** como **passarinho**.
	PASSARINHO	
	VOANDO	

Quadro 7: Colocados de Homem(ns) no córpus da pesquisa

A busca no texto-córpus por palavras selecionadas pelo autor, para andar na companhia do nódulo *homem(ns)*, revelou que *voador, voando, voa, pensando, passarinho, evoluções* e*alto* são colocados do substantivos em análise que ampliam a percepção da desrealização do real ao urdir, por meio da incongruência lexical, uma consistência enigmática na trama textual.

O Quadro 08 apresenta os colocados de *homem* no córpus de referência, cujas estruturas

lexicossintáticas distanciam do córpus desta pesquisa. Perseguindo os colocados do substantivo *homem*, nota-se a presença de formas verbais como: *tem, encontrara, deixara, abocanhavam, brigar, achou*, dentre outras. As formas verbais que andam na companhia desse substantivo pode denotar uma ação ou um estado possível de acontecer com o homem no mundo ordinário.

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
HOMEM	EXISTÊNCIA	uma conclusão científica acerca da **existência** do **Abominável Homem** das **Neves**.
	ABOMINÁVEL	
	NEVES	
	VIGIAS	As vezes, os ladrões atacam os **vigias acordados** e o **homem**, só, tem que se defender a revólver.
	ACORDADOS	
	TEM	

Quadro 8: Colocados de homem no córpus de referência

Em síntese, as escolhas lexicais incongruentes realizadas por José J. Veiga, para construir um texto em que se manifesta o insólito de modo essencial, transgridem a concepção que o intérprete (leitor) tem de real. A subversão da realidade empírica acontece a partir das combinações de palavras no eixo sintagmático, que, semanticamente, não poderiam andar juntas. É possível, por exemplo, um homem pular, andar, caminhar, correr

etc., mas é impossível em mundo sólito ser homem-pássaro; ou seja, ser homem e voar.

A iconicidade lexical em passagens insólitas

Optou-se por analisar a iconicidade apenas dos substantivos do romance-córpus, pelo fato de os nódulos desencadeadores do insólito serem palavras lexicais pertencentes a essa classe gramatical. Como são palavras lexicais, os substantivos são palavras cheias; ou seja, são lexias que possuem significados (CARTER, 1998) gerados a partir de uma imagem mental. Além disso, o "substantivo significa literalmente o que está debaixo, na base. [Eles] são fundamentos do texto, pois não se pode construir um texto sem utilizar essa classe" (CASTILHO, 2010, p. 455).

No texto veiguiano, os substantivos são palavras com alta iconicidade que designam os seres e seus atributos, suas qualidades e seus atos próprios como se fossem entidades separadas deles (SAID ALI, 1964). Esses itens lexicais são categorias linguísticas caracterizáveis semanticamente por terem um potencial de referência, isto é, por terem no romance a função designatória ou de nomeação que envolve, do ponto de

vista cognitivo, diferentes graus de abstração e complexidade conceptual (MATEUS, 2003; ANTUNES, 2003). Além disso, eles designam "entidades cognitivas e/ou culturais que possuem certas propriedades categorizadas no mundo extralinguístico" (NEVES, 2000, p. 68).

Irmanados às palavras de Antunes (2003), pode-se dizer que os substantivos, urdidos na tessitura textual do romance *Sombras de Reis Barbudos*, são signos que, ao referirem-se às pessoas e às coisas na arquitetura textual, com sua alta iconicidade, desempenham a função referencial na atividade do enunciador. Por isso, os substantivos utilizados por José J. Veiga apresentam um potencial icônico capaz de construir a trilha de leitura de *Sombras de Reis Barbudos*.

Tentando compreender o texto-córpus a partir da trilha léxica constituída pelos substantivos, verifica-se a ocorrência desses itens lexicais com a versão 6.0 do programa *WordSmith Tools*. Convém esclarecer que primeiramente utilizam-se como critérios de análise: (a) os substantivos presentes no córpus no mínimo cinco vezes, uma vez que a ocorrência da palavra corrobora com sua iconicidade; (b) a seleção daqueles que

constroem as imagens insólitas, o sistema opressor, o tempo opressivo, o espaço opressivo, os seres fictícios urdidos nos eventos insólitos, os sentimentos presentes em meio à opressão, ao passatempo e a outras iconicidades.

Depois de apurar os substantivos cujo potencial icônico deflagra processos cognitivos que geram imagens figurativas ou diagramáticas na mente leitora, a partir das quais se constroem a compreensão e a interpretação do texto-córpus, planifica-se em um quadro item a item, de modo a apresentar um estudo que leva em conta sua significação dicionarizada mais adequada ao projeto comunicativo do romance e sua função semiótica. As interpretações expostas a seguir baseiam-se no quantitativo e nas pistas textuais encontradas no contexto. Por isso, desenvolvem-se também gráficos com as ocorrências dos itens no texto e algumas passagens à guisa de ilustração do potencial icônico dos substantivos no romance-córpus.

O projeto comunicativo do romance-córpus ativa signos insólitos que podem representar (ícones) ideias ou conduzir (índices) o intérprete à compreensão de que o insólito é construído no texto por meio de pistas

icônicas que retratam um quadro opressivo (*muros*), a realidade invertida (*urubus*) e a busca da liberdade cerceada (*homens-pássaros*). É oportuno acompanhar a iconicidade dos itens lexicais que são os nódulos geradores do insólito.

Ao exemplificar os levantamentos dessa natureza, demonstram-se o ajuste entre as escolhas léxicas, o tema e os subtemas que atravessam o texto. No romance em foco, o tema se constitui pelo binômio liberdade *versus* opressão. Agora resta acompanhar o potencial icônico desses substantivos (Quadro 9):

ITEM LEXICAL	**INFORMAÇÃO SUBJACENTE**	**SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA**	**FUNÇÃO SEMIÓTICA**
Muros	Signos responsáveis pela construção do insólito no texto.	**Muros** – (1) paredes fortes que circundam um recinto ou separam um lugar de outro; (2) símbolo de separação;	**Íconeda** liberdade cerceada. **Índice** de opressão
Urubus		**Urubus** – (1) Aves catartídeas pretas, de cabeças nuas, que se alimentam de carnes em decomposição.	**Ícone** da inversão da ordem.
Homens-pássaros		**Homens** – (1) indivíduo pertencente à espécie animal que apresenta o maior grau de complexidade na escola evolutiva.	**Íconede** liberdade.

Quadro 9: iconicidade dos fenômenos insólitos

A iconicidade do léxico mostrada no quadro anterior baseou-se não só no quantitativo lexical levantado automaticamente pelo programa *WordSmith Tools*, mas, sobretudo, por pistas textuais maiores que permitiram a visualização da cena, dando à narrativa uma qualidade fílmica.

A análise dos substantivos *muros, urubus* e *homens-pássaros* permite ao intérprete descobrir no universo aberto do texto de José J. Veiga que o aparecimento inesperado de muros na cidade revela sinais claros da opressão. Esses indícios impõem limites e cerceiam a liberdade individual; por sua vez, a intimidade do homem com os urubus representa um lenitivo para a opressão e o voo do homem como meio para buscar a liberdade cerceada.

Rastrando a trilha léxica dos três eventos insólitos presentes no texto-córpus, nota-se que misteriosamente eles são desencadeados pela ação da Companhia Melhoramentos de Taitara, como se verá no próximo subtópico. Além disso, eles constroem o binômio liberdade *versus* opressão, o tema abordado no texto. O primeiro evento instaura a opressão; o segundo apresenta um meio para que as pessoas tentem conviver

com a ação repressiva; e o último expressa a busca pela liberdade.

Assim, o potencial icônico dos três itens lexicais demonstra que o aspecto inusual, incongruente, impossível, inusitado, incorrigível, inaudito e inverossímil dos acontecimentos narrados no romance *Sombras de Reis Barbudos* não pode ser submetido às leis da racionalidade.

Em síntese, o insólito construído pela incongruência lexical presente na obra do escritor goiano caracteriza, em primeira linha, uma completa atitude de desconforto. Ele rompe com as atitudes habituais, comuns, costumeiras, usuais e frequentes, surpreendendo, enfim, as expectativas cotidianas e criando um choque afetivo, de modo a desorganizar e a desnudar a representação do real em Taitara.

Palavras finais

O objetivo deste estudo foi demonstrar que os fenômenos insólitos se revelam na narrativa literária a partir da camada léxica que arquiteta a trama textual. Essa proposta sugere que a ruptura na utilização da linguagem – que, por sua vez, refere-se à

incompatibilidade das escolhas lexicais realizadas pelo enunciador em relação às estruturas lexicossintáticas da língua – instaura o incongruente e o incoerente na tessitura textual. Para nós, a transgressão representa no texto a presença de coocorrência de estruturas lexicossintáticas (*slots*) que rompem com o código linguístico e iconicamente garantem a construção da insolitude no texto literário. As estruturas lexicogramaticais, presentes no texto-córpus, refletem bem o aspecto unusual do fenômeno insólito: "os muros brotaram", "o homem passava voando", entre outras.

Assim, buscar compreender a colocação lexical, segundo os preceitos de Bénjoint (1994) e Sinclair (1991), significa defender, nesta pesquisa, que os fenômenos insólitos no romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, desbaratam as "características embutidas das palavras" apontadas por Firth (1957). Nessa perspectiva, o fato de assumir a posição de que a insolitude no texto veiguiano se instaura a partir de uma colocação lexical que transgride os padrões lexicogramaticais da Língua Portuguesa justifica o nosso singular interesse em estudar o modo como o léxico é selecionado pelo autor. No que se refere à aplicação da

Teoria da Iconicidade Verbal, de Simões (2009), e à compreensão do insólito, fica claro que esse fenômeno se implanta no texto por meio de palavras, sobretudo substantivos, cujo potencial icônico deflagra processos cognitivos que geram imagens figurativas ou diagramáticas na mente do intérprete.

A utilização do Programa *WordSmith Tools* permitiu a análise linguística da manifestação do insólito em *Sombras de Reis Barbudos*, baseada na ocorrência, recorrência e coocorrência de itens lexicais. Além disso, possibilitou a comparação desse texto com um córpus de aproximadamente 45 milhões de palavras, constituído por textos orais e escritos produzidos no Brasil e em Portugal dos mais diversos gêneros (jornalísticos, literários e acadêmicos), para levantar as construções lexicogramaticais incongruentes.

A análise dos dados demonstrou que a incongruência e a iconicidade lexical são delineadas a partir do léxico que representa ideias ou conduz o intérprete à percepção de que o insólito é construído no texto por meio de pistas icônicas. Diante dessas evidências, torna-se notório também que os substantivos, por serem palavras com alta iconicidade,

participam da construção/representação de fenômenos insólitos e criam, por meio da trilha léxica, o itinerário de leitura para o texto-córpus. Com base em tais apontamentos, os substantivos, como categorias linguísticas caracterizáveis semanticamente, têm a função designatória ou de nomeação na arquitetura textual dos fenômenos insólitos de José J. Veiga. Além disso, o estudo revelou que a incongruência lexical constitui-se em uma chave para a construção do ilógico, mágico, fantástico, misterioso, sobrenatural, irreal e suprarreal no texto-córpus.

O levantamento das palavras-chave pela ferramenta *KeyWords* do programa *WordSmith Tools* com base no critério estatístico e quantitativo possibilitou, nesta tese, legitimar que a alta frequência de itens lexicais, como *muros, urubu, homens* e *voando*, no romance *Sombras de Reis Barbudos*, em comparação ao córpus de referência, sinaliza a manifestação do insólito. Por sua vez, as palavras-chave levantadas pelo programa e pertencentes ao campo semântico "família", trazem à tona o universo familiar, base do sólito. Ademais, os itens léxicos *companhia, fiscal* e *fiscais* exibidos na tela da *KeyWords* configuram a base do

sistema opressor, uma das temáticas (*aboutness*) do texto-córpus.

Por fim, espera-se que esta pesquisa apresente ao estudioso da linguagem – e, mais especificamente, da Língua Portuguesa – um caminho para o entendimento, a partir do léxico, da estruturação linguística, dos recursos icônicos e da construção de imagens insólitas em um texto literário. Assim será possível aperfeiçoar as práticas didáticas que visem à melhoria do desenvolvimento da competência verbal dos estudantes.

Referências

ALI, M. **Said**. *Gramática histórica da Língua Portuguesa.* São Paulo: Melhoramentos, 1921.

ANTUNES, Irandé. *Aula de Português*: encontro e interação. São Paulo: Parábola, 2003.

ARÁN, Pampa O. *El fantástico literário*: aportes teóricos. Madrid: Tauro Ediciones, 1999.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BÉNJOINT, Henry. Dictionaries and the dictionary. *Tradition and innovation*
in Modern English Dictionaries. Oxford: Oxford University Press 1994.

CARTER, Ronald. *Vocabulary*: applied linguistic perspectives. London, UK: Routledge, 1998.

CASAS, Ana. Transgresión linguística y microrrelato fantástico. *Insula*: Revista de Letras e Ciéncias Humanas, Espanha, v. 765, 2010.
CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010.
CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
ECO, Humberto. Protocolos ficcionais. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
-.-.-.-.-.-.. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
-.-.-.-.-.-.. *Interpretação e superinterpretação***.**São Paulo: Martins Fontes, 2001.
-.-.-.-.-.-.. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2003.
FIRTH, J. R. *Papers in linguistics*. London: Oxford University Press, 1957.
MATEUS, Helena Mira et al. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2003.
NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do Português*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.
PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensiónsemántica y efecto estético. *Revista Semiosis*, tercera época, v. 2, n. 3, p. 54-76, Enero-Junio 2006.
ROAS, David. *Teorías de lo fantástico.* Madrid: Arco/Libros, 2001.
-.-.-.-.-.-.. *Tras los límites de lo real*: una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
-.-.-.-.-.-. Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Org.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume, 2012.

SARDINHA, Tony Berber. *Linguística de Corpus*. Barueri, SP: Manole, 2004.
-.-.-.-.-.-.. *Pesquisa em Linguística de Corpus com WordSmith Tools*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.
SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade e verossimilhança*: semiótica aplicada ao texto verbal. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br>.
SIMÕES, Darcilia. *Teoria da iconicidade verbal*. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br>.
SINCLAIR, J. M..*Corpus, concordance, collocation*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
-.-.-.-.-.-...*Trust the text:* language, corpus and discourse. London: Routledge, 2004.
TAGNIN, Stella E. O. *Expressões idiomáticas e convencionais*. São Paulo: Ática, 1989.
-.-.-.-.-.-. O. Collecting data for a bilingual dictionary of verbal collocations: from scraps of paper to corpora research. *PALC '99 Practical applications in language corpora*. Lodz: Lodz University Press, 1999.
TAGNIN, Stella E. *O jeito que a gente diz.* São Paulo: Disal, 2005.
TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* São Paulo: Perspectiva, 2004.
VEIGA, José J. *Sombras de Reis Barbudos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1972 [2001].

Biodata do autor

Eleone Ferraz de Assis é doutor em Língua Portuguesa pela UERJ e Mestre em Letras pela PUC-Goiás. Professor Adjunto

dos Cursos de Direito e Letras da Universidade Estadual de Goiás. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da UEG e o Projeto de Pesquisa "Texto, Gramática e Ensino". Membro do Grupo de Pesquisa "Semiótica, Leitura e Produção de Texto" da UERJ. Contato: leo.seleprot@gmail.com

DISCURSO RELATADO: OUTRAS POLIFONIAS

André Conforte

Introdução

Uma das tantas formas de heterogeneidade enunciativa que encontramos originalmente nas formulações teóricas de Jacqueline Authier-Revuz, e que consistem, a nosso ver, numa sistematização do conceito de polifonia proposto por Bakhtin, é o discurso relatado, sendo o discurso direto e o indireto considerados formas de heterogeneidade mostrada marcada, e o discurso indireto livre, uma forma de heterogeneidade mostrada não marcada, ou seja, a meio caminho entre aquela e a constitutiva. Para melhor direcionamento didático, sugiro a leitura de Fiorin (2004).

Neste presente estudo, entretanto, centrar-nos-emos em alguns aspectos polifônicos das duas primeiras formas de discurso relatado, buscando chamar a atenção, principalmente, para o emprego discursivo do primeiro, adiantando a hipótese de que sua ausência de marca seja justamente o elemento responsável pelos

efeitos que seu emprego, pelo menos nos casos que estudaremos neste artigo, pode causar.

Para tanto, lançaremos mão de breve teoria e buscaremos exemplos em alguns gêneros textuais, como quadrinhos, letras de canção e poemas. O objetivo de nosso texto é tão somente fornecer alguns subsídios didáticos ao professor de Língua Portuguesa, de modo que ele possa explorar a presença do discurso relatado em alguns gêneros para além da superfície do texto.

1. Breve teoria

O Dicionário de análise do discurso de Charaudeau & Maingueneau reconhece que as três formas clássicas de discurso citado – o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre – são um modelo de "tradicional tripartição" já amplamente ultrapassado (2004:172-176).

Segundo Platão & Fiorin (1990:182), as marcas típicas do discurso direto são:

> a) vem introduzido por um verbo que anuncia a fala do personagem (os chamados *dicendi*, que diversos estudos já enumeram muito além dos simples *disse, falou, murmurou, comentou* etc.);

> b) antes da fala do personagem, há dois pontos e travessão – os autores, talvez por simplificação didática, não citam o uso de aspas. Esse uso, tomado por alguns como uma espécie de anglicismo formal, é no entanto bastante corrente. Em literaturas de língua portuguesa, há ainda autores como José Saramago e Autran Dourado, que prescindem do uso desses marcadores formais;
>
> c) "os pronomes, o tempo verbal e palavras que dependem da situação são usados literalmente, determinados pelo contexto em que se inscreve o personagem".

Como a obra citada destina-se principalmente a estudantes do ensino médio, acaba por cair num didatismo – intencional, cremos – simplificador, ao dizer que o discurso direto ocorre "como se o leitor estivesse ouvindo literalmente a fala desses personagens em contato direto com eles" (PLATÃO & FIORIN, 2004, p. 181).

Isabel Margarida Duarte (2003) questiona esta concepção tradicional: "Não comungo, como já mais que uma vez referi, da ilusão de que o DD relataria, fielmente, as palavras ditas por um primeiro locutor" (p. 60). A respeito dessa "ilusão", esclarece:

> Mais do que relatar um enunciado, o DD relata uma situação de enunciação, evoca-a apresentando um determinado enunciado como relatado, mostra que houve acto de fala, respeita os dícticos [dêiticos] e os tempos verbais da enunciação inicial, o que não significa que transcreva textualmente o discurso de partida. Contrariamente ao que afirmam a maior parte das gramáticas e a escola continua a ensinar, há, no DD, intervenções do relator que afastam o enunciado citado da sua forma primitiva, original (DUARTE, 2003, p. 63).

Já Othon M. Garcia (2003) busca modalizar esta afirmação, ao lembrar que, no discurso direto, "o narrador reproduz (ou imagina reproduzir) textualmente as palavras – i.e., a fala – das personagens ou interlocutores" (...) "as palavras que traduzem o pensamento das personagens (uma das quais é o próprio narrador) são as mesmas que teriam sido, presumivelmente, proferidas" (p. 147). O autor assim contrapõe esta forma de discurso – a *oractio recta* do Latim – ao discurso indireto – *oractio obliqua*:

> O discurso direto permite melhor caracterização das personagens, com reproduzir-lhes, de maneira mais viva, os matizes da linguagem afetiva, as peculiaridades de expressão (gíria, modismos fraseológicos, etc.). No discurso indireto, o narrador incorpora na sua linguagem a fala das personagens,

> transmitindo-nos apenas a essência do pensamento a elas atribuído. (GARCIA, 2003, p. 148-149)

Duarte (2003, p. 50-51) refuta, ainda, a concepção tradicional de que o discurso indireto seria uma mera derivação morfossintática do discurso direto:

> Em estreita relação com esta concepção errônea do DD como reprodução fiel do discurso, há um segundo preceito da gramática tradicional que os estudos linguísticos mais recentes mostraram ser inaceitável: o de que o DI se obteria a partir do DD. Pela aplicação de determinadas regras morfossintáticas, sem serem tomadas em linha de conta as condições enunciativas concretas. O DD seria a forma simples, o discurso fielmente reproduzido a partir do qual se obteria o DI, considerado forma complexa por incluir a subordinação. (...)
>
> Ao utilizarmos DI, quase nunca respeitamos a forma original do discurso que estamos a reproduzir. É normal que reformulemos, clarificando, resumindo ou até glosando, o texto que pretendemos "citar". Torna-se por isso difícil, se não impossível, em muitos casos, descobrir ou sequer imaginar o discurso original.)

Charaudeau & Maingueneau, como já dito, lembram que "já se considera fora de questão que se trata de três formas [DD, DI e DIL] *independentes uma da outra,* isto é, que não se pode passar de uma a outra por

operações mecânicas" (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2003, p. 174).

Ressalvada a importância, nos dias atuais, de um olhar discursivo sobre qualquer fenômeno da comunicação humana, não se deve esquecer que, na maior parte das vezes, a aplicação didática de regras morfossintáticas para a transformação de DD em DI se mostra eficiente, do ponto de vista da produção de textos, tanto em língua materna quanto estrangeira. Portanto, se por um lado é verdade que o discurso indireto não constitui mera transposição morfossintática do estado inicial supostamente representado pelo discurso direto, por outro não é menos verdade que há mesmo uma série de correspondências entre as duas formas de discurso. Pelo menos no plano linguístico.

Outros autores já vêm trabalhando elementos do discurso relatado nessa chave discursiva. Por exemplo, Rodrigues (2005), analisando o uso semântico dos verbos *dicendi* em textos literários e jornalísticos, distribui-os segundo as respectivas funções: *metalinguística*, *coesiva*, *caracterizadora, argumentativa* e *expressiva.* Por se tratar de uma divisão de caráter funcional-discursiva, "um mesmo VD [verbo *dicendi*],

como o verbo "replicar", utilizado por Alencar e Machado, no reporte de falas de Iracema e Capitu, poderá ter a predominância funcional discursiva distinta em cada contexto (Rodrigues, 2005:154)".

O trabalho de Rodrigues remete a uma série de outros estudos. Dentre eles, destacamos o artigo de Luiz Antonio Marcuschi intitulado *A ação dos verbos introdutores de opinião* – ressalte-se que o título indica uma categoria mais restrita de *dicendi*, ou seja, apenas aqueles que possuem função argumentativa no discurso –, publicado em 1991. Neste estudo, conforme diz Rodrigues (*op. cit.,* p. 40), o linguista "analisa os VDs utilizados pelos jornalistas para relatar as falas dos políticos, evidenciando que a atividade jornalística "... não é apenas expositiva, mas analítica e interpretativa". A importância de estudos como os de Rodrigues e Marcuschi reside justamente no fato de abrirem novos caminhos, caminhos pelos quais nosso artigo pretende se embrenhar, sempre com o intuito de oferecer ao profissional do ensino alternativas outras que a mera e mecânica (ainda que necessária, como já disse acima) tarefa de transpor uma forma de discurso a outra.

2. Algumas aplicações

2.1. História em quadrinhos

A tirinha do famoso Recruta Zero, personagem do cartunista americano Mort Walker, reproduz com genialidade o ambiente caótico do Quartel *Swampy*, cujo general (o general Dureza, que aparece ao fundo dos quadrinhos) se caracteriza por uma quase que absoluta falta de autoridade; por seu turno, o preguiçoso recruta Zero se aproveita, sempre que pode, da baixa inteligência de seu superior, o Sargento Tainha, para escapar de suas surras e lhe aplicar algumas peças, como ocorre nesta tira. Vemos que, nesse caso, a estratégia do Recruta foi justamente utilizar, em lugar do discurso

indireto, o direto, de modo que, ao incorporar literalmente as palavras do sargento, ele também as corporificasse, assumindo o próprio *ethos* de superior hierárquico, e consequentemente a autoridade, dessa forma, de bradar com o sargento e chegar mesmo a quase agredi-lo. Como o general Dureza só se insere na história a partir do segundo quadrinho (isto é, "pega o bonde andando", como se diz popularmente), ele simplesmente não consegue entender o motivo da subversão da ordem hierárquica em seu quartel. Note-se que as aspas, marca de discurso direto, não seriam "percebidas" na oralidade, mas são a pista para que nós, leitores, decifremos o efeito de humor da história.

Uma sugestão didática para o professor de língua portuguesa seria que ele, após convidar os alunos a esse processo de decifração do papel do discurso direto na tirinha, solicitasse a eles que "descontruíssem" o efeito de humor da tira, transformando as falas em DD para DI. Para tanto, os estudantes teriam que efetuar todas as transformações morfossintáticas necessárias: introdução da conjunção integrante, mudança da pessoa do discurso, dos tempos verbais etc. É importante que eles entendam que, uma vez efetuada a transformação

das falas, todo o efeito de humor desaparece, o que demonstrará, na prática, a não equivalência real de uma forma de discurso relatado com a outra.

2.2. Letra de Canção

Metrópole (Renato Russo)
É sangue mesmo, não é Merthiolate
E todos querem ver e comentar a novidade
Tão emocionante um acidente de verdade
Estão todos satisfeitos com o sucesso do desastre
Vai passar na televisão...

Por gentileza, aguarde um momento
Sem carteirinha não tem atendimento
Carteira de trabalho assinada, sim senhor
Olha o tumulto: façam fila por favor
Todos com a documentação...

Quem não tem senha não tem lugar marcado
Eu sinto muito mas já passa do horário
Entendo seu problema mas não posso resolver
É contra o regulamento, está bem aqui, pode ver
Ordens são ordens

Em todo caso já temos sua ficha

Só falta o recibo comprovando residência
Pra limpar todo esse sangue, chamei a faxineira
E agora eu já vou indo senão perco a novela
E eu não quero ficar na mão

A canção acima abria o LP *Dois* (1986), do já extinto grupo Legião Urbana. É uma das canções menos conhecidas do grupo, embora sua letra, de autoria de Renato Russo, tenha uma qualidade superior à de muitas outras canções do grupo, justamente por seu forte e realista tom de crítica social. Já na primeira estrofe, podemos encontrar três versos em discurso direto, alternados com comentários irônicos do eu lírico à frieza com que o habitante da metrópole trata as tragédias do cotidiano, como é o caso do acidente automobilístico. As estrofes seguintes tratam, principalmente, da frieza e da burocracia frequentemente encontradas no serviço público, em que se evocam as leis, quando é conveniente (é contra o regulamento, está bem aqui, pode ver); no entanto, o *homem cordial*, o que coloca as relações pessoais acima do bem público (agora eu já vou indo, senão perco a novela), se deixa transparecer também de acordo com a conveniência.

Também no caso desta canção, pode-se realizar os mesmos exercícios de transposição, mas aqui entendemos que o investimento deve privilegiar justamente o plano discursivo, na identificação de quem seriam os agentes destes discursos, quais seus interesses, ou na razão pela qual eles não são diretamente identificados. É necessário, ainda, chamar a atenção para o caráter englobante do título, muitas vezes importante fator de coerência textual; se o aluno não souber o que significa a palavra *metrópole*, não entenderá a letra da canção em sua plenitude.

2.3. Poesia

Para encerrar, lançaremos mão de dois poemas integrantes de um livro recentemente lançado: *Desdizer*, do poeta e crítico literário carioca Antonio Carlos Secchin. Com fina ironia, os versos dos dois *Sonetos da boa vizinhança* (título cujo adjetivo já se presta a uma boa dose de ironia) nos trazem vozes que, de pronto, identificamos como pertencentes a uma pequena burguesia urbana, falas fácil e cotidianamente encontradas pelas escadarias e corredores dos

condomínios verticais do Rio de Janeiro. Vejamos como se compõem os dois poemas:

Soneto da boa vizinhança (Antonio Carlos Secchin)

Doutor José, como vai, tudo bem?
E como vai a distinta família?
Cordiais saudações a Dona Hercília,
a Marly mando um abraço também.
Tomo café várias vezes ao dia.
Esse governo está uma tristeza.
Soube do bafafá na portaria.
Mas Miami em setembro é uma beleza.
O camarão custa os olhos da cara.
Frequento o Zona Sul, porém sou fã
Das grandes promoções do Guanabara.
Acho que vai chover pela manhã.
Troquei de celular, mas deu problema.
Amanhã pego onda em Saquarema.

Soneto da boa vizinhança II

Se quiser, vai lá em casa para assistir o jogo.
A Claudete, eu não pego de jeito nenhum.
Esse rapaz, não boto minha mão no fogo.
A coisa rola solta lá no 101.
Perdi dois quilos com a dieta do elefante.

Ah, se o Mengão ganhar, aí é que eu me acabo.
O flagra aconteceu na esquina da Constante.
Farofa? Sim, mas não dispenso orelha e rabo.
Tacaram pedra na Brasília da Janete,
me disseram que foi vingança do Batista.
Sabia que a Suely vendeu a quitinete
e a Marinês fugiu com a filha do dentista?
Eu não invejo o morador da cobertura,
o sol da tarde deve ser uma tortura.

A proposta aqui é que se faça, a partir dos enunciados encontrados nos dois sonetos, um pequeno exercício de análise estilística, mas também sociológica dos poemas. Como sugestão didática, deve-se, antes de tudo, solicitar aos estudantes uma leitura atenta e em confronto dos dois sonetos, convidando-os, novamente, a tentar identificar os *ethé* dos enunciadores, caso se entenda que há mais de um enunciador em cada soneto, é claro. No entanto, salta aos olhos, a nosso ver, a diferença de registro linguístico – e aqui temos um dado estilístico importantíssimo para a análise – nas duas formas de discurso relatado em cada poema. No primeiro, percebemos a manifestação de um enunciador mais afeito a formalidades, que utiliza expressões como "distinta família" e "cordiais saudações". O *ethos* de

cidadão de classe média carioca se confirma pelas referências a estabelecimentos como os supermercados Zona Sul (mais "de elite") e Guanabara (mais popular, famoso por suas grandes promoções). Há ainda a referência a Miami, espécie de "meca" de parte da classe média brasileira. A presença de outras possíveis vozes se confirma, no entanto, por versos como o último, que fazem possível referência a um enunciador mais jovem, surfista, que "pega onda em Saquarema", famoso balneário da Região dos Lagos, também muito frequentado por parte da classe média carioca.

Ao lermos o segundo poema, percebemos que não se trata de uma mera segunda versão do primeiro. Aqui, como já dito, o registro linguístico muda drasticamente, de modo que podemos até mesmo levantar a hipótese de que se trata de uma *outra* vizinhança, embora o verso "O flagra aconteceu na esquina da Constante" faça referência à Rua Constante Ramos, em Copacabana; a referência apenas ao primeiro nome da rua denota intimidade com ela, de modo que é provável que o ambiente a que pertencem os enunciadores desses versos também seja o da Zona Sul carioca. Deve-se esclarecer aos alunos, no entanto (principalmente se eles

não forem cariocas), que mesmo nos ditos bairros nobres do Rio de Janeiro (e de muitas partes do Brasil) há grandes contrastes socioeconômicos – não é à toa que um dos epítetos da capital fluminense é *Cidade partida.*

Do ponto de vista linguístico, em relação ao segundo poema, é importante chamar a atenção dos alunos para, dentre outros: 1) a regência informal do verbo "assistir" no primeiro verso; 2) o emprego de estruturas de tópico nos versos "A Claudete, eu não pego de jeito nenhum" e "Esse rapaz, não boto minha mão no fogo"; 3) O emprego de gírias como em "A coisa rola solta lá no 101"; 4) O emprego de elementos ligados às classes mais populares, como a referência ao automóvel de marca *Brasília* e à equipe de futebol do Flamengo como *Mengão;* 5) o emprego de formas reduzidas como *flagra; 6)* a referência à culinária popular – *farofa, orelha, rabo* (os dois últimos, ingredientes da feijoada) etc. É claro que se pode alegar que essa divisão linguística não é tão estanque, que mesmo pessoas das classes mais abastadas podem, por exemplo, utilizar o verbo *assistir* como transitivo direto, mas há que se ressaltar, no poema, esse uso como elemento de reforço da verossimilhança, de modo que, juntamente com as

demais características, ele serve para demarcar as fronteiras sociolinguísticas entre os dois sonetos, que, embora fazendo uso do mesmo recurso linguístico – o discurso relatado –, incorporam vozes distintas, aparentemente pertencentes a universos de estamentos sociais delimitados no fazer discursivo de cada poema.

Conclusão

Gostaríamos de reforçar que, embora concordemos com a opinião de que o discurso indireto não consiste numa mera "transposição morfossintática" do discurso direto, como bem salientaram os autores convidados a dialogar conosco neste breve artigo, não descartamos a eficácia didática dos exercícios de transformação que porventura um professor queira propor a seus alunos, mormente se for o caso de se estar ensinando português como língua não materna. Apenas entendemos que, como forma de heterogeneidade enunciativa, o discurso relatado pode e deve ser explorado no seu potencial polifônico. Foi o que tentamos demonstrar de forma bastante despretensiosa, buscando não mais que fornecer a nossos colegas de sala

de aula, em sua faina diária, algumas ideias com que possam trabalhar em conjunto com os alunos. Embora nosso artigo tenha se restringido a gêneros muito limitados, é desnecessário dizer que eles serviram apenas como modelo, e que as redes sociais, com seus infinitos *memes*, nos fornece, hoje em dia, material farto e praticamente ilimitado para trabalharmos essas e outras tantas questões que dizem respeito ao ensino de língua portuguesa. Certamente muitos desses *memes*, com a devida pesquisa empreendida, se prestarão a uma competente exploração dos efeitos linguístico-discursivos do emprego das formas de discurso relatado.

Referências

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. Dicionário de Análise do Discurso. São Paulo: Contexto, 2004.

DUARTE, Isabel Margarida. O relato de discurso na ficção narrativa: contributos para a análise da construção polifónica de Os Maias de Eça de Queiroz. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a ciência e a tecnologia, 2003.

FIORIN, José Luiz. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: ABDALA JR., Benjamin. Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, Francisco Platão. Para entender o texto: leitura e redação. São Paulo: Àtica, 1990.
GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. 23. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2003.
MARCUSCHI, Luiz Antônio. Fenômenos da linguagem: reflexões semânticas e discursivas. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
RODRIGUES, Tânia Maria Bezerra. Jornalismo e literatura: os protagonistas do discurso pelos verbos dicendi. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UFF, 2005.
SECCHIN, Antonio Carlos. Desdizer. Rio de Janeiro: Topbooks, 2017.

Biodata do autor

André Nemi Conforte é Mestre e Doutor em Língua Portuguesa pela UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenador do Projeto de Pesquisa "Para uma nova Análise Estilística" na mesma Universidade. Membro do Grupo de Pesquisa SELEPROT – Semiótica, Leitura e Produção de Texto, da UERJ. Músico e pesquisador musical, é autor de "Martinho da Vila: tradição e renovação", em parceria com João Baptista Vargens. Contato: andreconforte@yahoo.com.br

EDITORIAIS E CARTAS DO LEITOR: UM ESTUDO SOBRE O FINITO COMO MARCA DE MODALIDADE.

Magda Bahia Schlee

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo dar continuidade a uma investigação realizada em 2006, publicada nos anais do **33rd International Systemic Functional Congress**, na qual se analisou o papel do finito na língua portuguesa como estratégia discursiva em editoriais de jornal. O finito foi identificado de forma recorrente no gênero em análise como portador da categoria discursiva modalidade, entendida essa como o conjunto de todos os elementos lingüísticos ligados ao evento de produção do enunciado, que funcionam como indicadores das intenções, sentimentos e atitudes do falante/escritor com relação ao discurso.

Para a análise, foram utilizados os pressupostos teóricos da lingüística sistêmico-funcional, de acordo com as concepções que norteiam a visão da lingüística funcional segundo Halliday.

A opção pela perspectiva sistêmico-funcional deveu-se à crença de que a língua como sistema se abre ao falante em recursos à sua escolha e, simultaneamente, sofre mudanças, que são reflexos de seleções social e discursivamente motivadas. Cumpre lembrar que uma gramática sistêmica é, acima de tudo, paradigmática, isto é, coloca nas unidades sintagmáticas apenas a realização, reservando para o nível abstrato e profundo, as relações paradigmáticas. Assim, como bem observa Neves (1997), na abordagem hallidayana, a consideração do sistêmico implica a consideração de escolhas entre os termos do paradigma, sob a idéia de que escolha produz significado.

Para ilustrar o papel do finito nas circunstâncias descritas foram analisados naquele momento 3 editoriais de jornal - extraídos de jornais de grande circulação no eixo Rio-São Paulo – *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo* no ano de 2004 - , em que se constatou que o finito desempenhava importante papel como indicador da modalidade. Reproduzem-se, aqui as análises realizadas.

No presente trabalho, o finito mantém-se como objeto de interesse, contudo investigam-se as

motivações para o seu emprego em outro gênero da esfera jornalística, a carta do leitor. A opção pela carta do leitor deveu-se ao fato de esse gênero também ser um gênero do agrupamento opinar/argumentar, sendo, por esse motivo, um gênero passível de apresentar categorias gramaticais indicativas da modalidade, entre elas o finito.

O objetivo aqui empreendido passa a ser a comparação entre esses dois gêneros quanto ao emprego do finito como marca de modalidade. Parte-se da hipótese de que o emprego modal do finito se mantém, surgindo, contudo, muitas vezes, retextualizado em forma de pergunta.

2. A Perspectiva Sistêmico-Funcional

Qualquer estudo linguístico que pressupõe a relação entre gênero textual e aspectos relativos à categoria discursiva modalidade não pode prescindir de perspectivas teóricas que levem em conta o discurso. Exatamente por esse motivo a perspectiva funcional, mais especificamente, a linguística sistêmico-funcional

foi a teoria escolhida como aporte teórico da presente investigação.

De acordo com os princípios da lingüística sistêmico- funcional, a natureza da linguagem relaciona-se diretamente às demandas que lhe fazemos. Em termos mais concretos, essas demandas são específicas de cada cultura, é o chamado contexto de cultura. E, dentro do contexto de cultura, quem fala ou escreve usa ainda a língua em diferentes contextos - ou situações - mais específicos. A cada um desses contextos dá-se o nome de contexto de situação. É esse contexto que dá aos interlocutores grande parte das informações sobre os significados a serem transmitidos.

Percebe-se, assim, que a perspectiva funcional só concebe o estudo de uma língua dentro de um contexto de situação, que é determinante para a produção dos atos de fala. Nesse ponto, faz-se necessário definir ato de fala, entendido aqui, segundo definição de Halliday (1976), como uma seleção simultânea dentre um grande número de opções inter- relacionadas. Essas opções representam o potencial de sentido da linguagem. Quando falamos ou escrevemos, escolhemos entre fazer uma afirmação ou uma pergunta; entre particularizar ou

generalizar; entre repetir ou acrescentar algo novo ou ainda entre introduzir ou não nosso próprio julgamento. A esse sistema de opções utilizáveis chamamos de gramática e o falante/escritor seleciona elementos nesse sistema – não arbitrariamente – mas no contexto das situações de fala/escrita.

Fica claro que a linguagem é, pois, usada para servir a diferentes necessidades. Halliday (1973), ao examinar o sentido potencial da linguagem, observa que numerosas opções combinam-se numas poucas redes relativamente independentes e essas redes, por sua vez, correspondem a funções básicas, fundamentais para o entendimento geral da estrutura lingüística. A essas funções básicas, ele chamou ideacional, interpessoal e textual. A gramática, nessa perspectiva, passa a ser considerada o mecanismo lingüístico que liga umas às outras as seleções significativas que derivam dessas funções da linguagem, e as realiza numa forma estrutural unificada.

Essas três funções relacionam-se aos papéis que a linguagem pode desempenhar. A linguagem serve para a manifestação de conteúdo, isto é, da experiência que o falante tem do mundo real, inclusive do mundo interior

de sua própria consciência. A esse aspecto denomina-se função ideacional. Essa função divide-se ainda em dois tipos de significados: o experencial, que codifica as experiências e o lógico, que conecta essas experiências.

A linguagem serve também para estabelecer e manter relações sociais: para a expressão de papéis sociais, que incluem os papéis comunicativos criados pela própria linguagem – por exemplo: os papéis de "perguntador" e "respondente", que assumimos ao fazer uma pergunta ou respondê-la; e também para conseguir que coisas sejam feitas, pela interação entre uma pessoa e outra. Através dessa função, chamada interpessoal, os grupos sociais são delimitados e o individual é identificado e reforçado.

Por fim, cumpre à linguagem possibilitar o estabelecimento de vínculos com a própria linguagem e com as características da situação em que é usada. A esse aspecto chama-se função textual. É essa função que capacita o falante/escritor a construir textos ou passagens encadeadas de discurso que sejam situacionalmente apropriadas; também é essa função que capacita o ouvinte/leitor a distinguir um texto de um conjunto aleatório de orações. Um outro aspecto da

função textual é estabelecer, num discurso, relações coesivas entre uma oração e outra.

Segundo Halliday (2002), todas essas funções estão refletidas na estrutura da oração. Neste trabalho, é a função interpessoal que nos interessa mais de perto, pois o que pretendemos analisar é a capacidade de o finito, em certos contextos, proporcionar interação, permitindo ao editorialista e ao autor das cartas enviadas aos jornais a manifestação de atitudes, avaliações e julgamentos, capacidade essa a que chamamos modalidade.

3. A Modalidade

A modalidade é a categoria discursiva que indica as intenções, os sentimentos e as atitudes do locutor com relação ao seu discurso. Em outras palavras, é o valor que o emissor atribui aos estados de coisas que descreve ou a que alude em seus enunciados. Segundo Halliday (1994), a sentença ou oração organiza-se simultaneamente como mensagem e como evento de interação. Essa idéia, na verdade, parece ser a chave para o tratamento da modalidade, que representa justamente

a interferência do falante/escritor sobre aquilo que é dito.

Essa valoração do falante/escritor em relação ao enunciado pode resultar de diferentes escolhas lingüísticas, relacionadas, por exemplo, a sintagmas adverbiais ou preposicionados; a predicadores seguidos de *que* + oração; a empregos modais de tempos verbais; a modos do verbo; a auxiliares modais nas locuções verbais entre outras.

Neste trabalho, trataremos apenas dos verbos auxiliares modais, procurando buscar nos gêneros em análise, a motivação para a utilização dessas construções. Em outras palavras, queremos mostrar que alguns contextos discursivos, por suas características, demandam, de forma recorrente, construções com indicação de modalidade. Passaremos, agora, a analisar o finito e seu papel na língua portuguesa.

4. O finito na língua portuguesa

Mattoso Câmara (1986) apresenta a seguinte definição para o termo finito:

"diz-se do verbo em uma de suas formas verbais propriamente ditas, que nos apresenta o processo em

condições concretas de realização, ao contrário do infinito, ou infinitivo, que só significa a natureza do processo."

Pela definição apresentada, percebe-se que o finito corresponde à indicação do momento da realização do processo expresso pelo verbo. Essa indicação pode ser feita através das desinências verbais ou dos verbos auxiliares que formam as locuções verbais.

Neste trabalho, iremos nos ater apenas aos verbos auxiliares, que integram locuções verbais. As locuções verbais, também chamadas de conjugações perifrásticas, são conjuntos de formas verbais para um dado verbo, em que esse verbo aparece em uma de suas formas verbo-nominais (infinitivo, gerúndio ou particípio) e a parte flexional de modo, tempo e pessoa cabe a um verbo, que passa a ser chamado de auxiliar. Há, assim, uma articulação mórfica de duas palavras, em que a forma nominal fornece a significação e o auxiliar assinala modo tempo e pessoa.

Em português, como em muitas outras línguas, as conjugações perifrásticas servem para a expressão de categorias verbais que a conjugação simples não leva em

conta. Fica estabelecido, assim, na língua um plano secundário de categorias verbais, ao lado do plano básico representado na conjugação simples.

No português, há formas perifrásticas para indicação de aspecto (propriedade que tem uma forma verbal de designar a duração do processo); para indicação de voz passiva e ainda para indicação do modo.

As gramáticas tradicionais da língua portuguesa, no entanto, costumam dar destaque apenas às noções de aspecto e voz passiva indicadas pelas conjugações perifrásticas. Cunha (1989), por exemplo, em sua gramática, faz menção apenas aos verbos auxiliares mais freqüentes sem fazer qualquer referência à indicação de modo. O mesmo ocorre na Gramática Normativa da Língua Portuguesa (1992) de Rocha Lima.

A indicação de modo, quando muito, é apenas citada; como se vê em Bechara (1999):

"os auxiliares modais se combinam com o infinitivo, ou gerúndio do verbo principal para determinar com mais rigor o modo como se realiza ou se deixa realizar a ação verbal."

Em seguida, Bechara lista algumas indicações de modo dos verbos auxiliares: possibilidade ou capacidade; vontade ou desejo; tentativa ou esforço; consecução; aparência entre outros.

Essa ausência, nas gramáticas tradicionais, da indicação de modo explica-se pela orientação teórica essencialmente formalista da maioria das gramáticas tradicionais da língua portuguesa. As expressões lingüísticas, segundo essa perspectiva, são analisadas sem qualquer referência a parâmetros como interação social, contexto situacional e variação.

Neves (2002) já busca uma análise de caráter funcional das expressões lingüísticas. No capítulo intitulado *O verbo*, a autora trata dos verbos que não constituem predicados (os verbos auxiliares segundo a gramática tradicional). Para ela, tais verbos são operadores gramaticais e não predicados e podem indicar: modalidade, aspecto, tempo e voz. Aos verbos indicadores de modalidade Neves dá o nome de verbos modalizadores e apresenta a seguinte definição:

"Há verbos que se constroem com outros para modalizar os enunciados, especialmente para indicar

modalidade epistêmica (ligada ao conhecimento) e deôntica (ligada ao dever)"

Cumpre notar que essa distinção entre modalidade deôntica e epistêmica retoma estudos anteriores, a saber Palmer (1979) e Simpson (1993).

Já Halliday (2002), dentro da perspectiva da lingüística sistêmico- funcional, diz que a modalidade se refere à área do significado que fica entre o sim e o não, entre o afirmativo e o negativo, ou seja, refere-se ao campo intermediário entre a polaridade positiva e a negativa. Halliday acrescenta ainda que esse significado vai depender da função da oração como evento interativo, ou seja, dos valores trocados no processo de interação. Se a oração veicula uma informação (proposição), a modalidade indicará algum grau de probabilidade ou "usuabilidade". Caso veicule bens e serviços (proposta), a indicação será de obrigação ou inclinação.

Com base nisso, Halliday apresenta dois tipos de modalidade a que chama modalização, no caso de a modalidade incidir sobre uma proposição; e modulação, no caso de incidir sobre uma proposta (Halliday, 2002)

Estabelecendo relação com a abordagem de Neves, podemos dizer que a modalização refere-se à modalidade epistêmica e a modulação à modalidade deôntica descrita por Neves.

Cumpre lembrar que os termos *epistêmico* e *deôntico* foram tomados de empréstimo da semântica filosófica (Koch, 1987) . O termo *Episteme*,és (com a vogal final aport. em -e ou em -a) é tomado por Michel Foucault (1926-1984, filósofo francês) no sentido de 'conhecimento científico,ciência'. Já o termo *deonto* do grego *déon*, *déontos* significa 'o que é preciso', é particípio presente de *déo* (precisar de).

É interessante notar que as orações que indicam trocas de bens e serviços quando moduladas são representadas no indicativo, abandonando a forma imperativa tão comum a essas construções quando não moduladas.

Observem-se os exemplos:

Faça o dever de casa. – é uma proposta, pois designa a função semântica de uma oração na troca de bens e serviços. Usou-se o imperativo.

Você tem de fazer o dever de casa. – continua sendo uma proposta, mas apresenta construção

modulada. O auxiliar modulou a proposta com indicação de obrigatoriedade, sem a presença do imperativo.

Percebe-se que a modulação substitui o emprego do imperativo, característico das ordens, numa espécie de metáfora gramatical, que, segundo Halliday (1994), é uma variação na forma de expressão de um dado significado. Assim, ao modularmos uma ordem, como no exemplo anterior, teríamos obrigatoriamente uma metáfora gramatical.

Além dos tipos (modalização e modulação) e da polaridade no conceito de modalidade, Halliday cita a orientação, que pode ser explícita ou implícita. E acrescenta ainda a variável que chama valor. A essa variante ele atribui os graus: alto, médio e baixo.

Nossa análise dos auxiliares modais buscará se aproximar da abordagem de Halliday, fixando-se, contudo, na diferenciação modalização/modulação e, no papel desses auxiliares, em seu contexto específico.

Antes de passarmos à análise do córpus, composto de editorias e cartas do leitor, trataremos dos gêneros que o compõem.

5. O editorial e a carta do leitor: gêneros do agrupamento do argumentar

Segundo Schneuwly (2004), os editoriais, artigos de opinião, colunas de opinião assinadas e cartas de leitor constituem gêneros do agrupamento do argumentar. De fato, esses gêneros têm em comum o propósito discursivo de marcar posicionamento acerca de determinado tema. Há, contudo, em cada um desses gêneros características linguísticas próprias decorrentes de aspectos específicos do contexto de situação, a principal delas diz respeito à questão da autoria como bem ressalta Alves Filho (2006).

Segundo o autor, os gêneros do discurso "mantêm, exibem, semiotizam uma dada configuração de autoria, a qual tanto é variável em função dos próprios gêneros como contribui para a dinamicidade e plasticidade dos gêneros", Alves Filho (2006). Assim, a noção de autoria torna-se fundamental para a compreensão dos gêneros textuais, uma vez que o acabamento, o estilo e mesmo a estrutura composicional são decorrentes do trabalho de autoria. Cabe ressaltar que se considera neste estudo, como em Alves Filho

(2005), a autoria como uma categoria discursiva que somente pode ser apreendida a partir de um enfoque das relações entre a dimensão verbal e a dimensão social dos textos. Assim, fica claro que a autoria está presente não apenas na imanência dos próprios textos, por meio de vestígios linguístico-textuais, mas também no mundo sócio-cultural, onde estão as instituições e pessoas que assumem a responsabilidade pelos textos.

Os jornais constituem um rico material verbal-discursivo para o estudo das correlações entre gênero e autoria, pois há neles um conjunto variado de gêneros textuais que apresentam características particulares motivadas pela diferença de autoria que há entre eles.

Comparando-se, por exemplo, os editoriais e as cartas do leitor, percebe-se diferenças evidentes em relação à autoria. No que tange aos editoriais, a autoria é institucional, assumida internamente pela própria empresa e pelo veículo de comunicação onde são publicados. Já as cartas do leitor apresentam autoria individual privada e permitem que o leitor fale em seu próprio nome e em defesa de interesses privados, embora haja também cartas de teor sócio-profissional.

Fica evidente, assim, que, apesar de pertencerem a um mesmo agrupamento tipológico e a uma mesma esfera de comunicação, no caso a jornalística, os editoriais e as cartas dos leitores aproximam-se em relação a alguns traços e se distanciam em relação a outros. Queremos crer que as diferenças relativas à autoria - aspecto relativo a variável *relações* do contexto de situação - entre esses dois gêneros são responsáveis por características linguístico-textuais que os diferenciam, confirmando, assim, o princípio da linguística sistêmico-funcional de que as escolhas linguísticas social e discursivamente motivadas.

Por se tratarem de textos opinativos, de caráter persuasivo, os editoriais e as cartas do leitor apresentam construções indicadoras de modalidade em número bastante representativo.

Por se tratarem de textos opinativos, os editoriais e as cartas do leitor têm a função interpessoal posta em evidência; são gêneros onde se cobram responsabilidades e providências, fazem-se críticas ou se defendem ideais políticos ou convicções pessoais. Tais gêneros apresentam, por esse motivo, quantidade expressiva de construções indicadoras de modalidade.

Dentre esses recursos de modalidade, oberva-se o emprego recorrente do finito como marca de modalidade, como se pode verificar na análise do córpus.

6. Análise do Córpus

Serão analisados três editoriais e quatro cartas de leitores no que tange ao emprego do finito.

6.1. Análise dos editoriais

Editorial 1 – O Cenário do futuro / JB/2004

No primeiro editorial analisado, foram encontradas as seguintes construções com indicação de modalidade por meio do uso do finito:

> 1- (...) o Rio de Janeiro precisa urgentemente retomar o combate às profundas carências reafirmadas pelo Comitê Olímpico Internacional.
> 2- Boa parte desse esforço deve concentrar-se na recuperação de uma infra-estrutura que, lastimavelmente, está aquém de uma cidade com tão forte vocação para prosperar como pólo turístico internacional (...)
> 3- Nem pode perdurar no Rio a malha viária deficiente e envelhecida, exposta a paralisias derivadas de acidentes banais.
> 4- Por tais razões, ações precisam ser desencadeadas já (...)
> 5-O Rio não pode esperar que surjam outras chances de candidatar-se à sede de alguma Olimpíada.
> 6- Pode-se recuperar os três últimos exemplos de grandes intervenções urbanísticas (...)

Analisando-se os exemplos acima, percebe-se que as construções representam casos de propostas, ou seja, há uma tentativa de troca de bens e serviços com o leitor. O que o articulista pretende é provocar uma mudança de atitude no leitor comum e/ou nas autoridades responsáveis, uma vez que o articulista cobra do leitor e/ou dessas autoridades providências (não permitir que perdurem, retomar o combate, concentrar-se, desencadear ações, não esperar, recuperar exemplos). Por se tratarem de construções que veiculam troca de bens e serviços, tem-se, em cada uma delas, casos de modulação. Essa modulação, contudo, assume valores distintos: nas construções 1, 2 , 3, 4 e 5, os auxiliares modais indicam obrigatoriedade, enquanto na construção 6 assume indicação de inclinação/possibilidade.

Editorial 2 – Álcool fatal / Folha de São Paulo/2004

Nesse editorial, observam-se as seguintes construções com auxiliares modais

1. Que bebidas alcoólicas podem matar já se sabe.

2. Esses dados devem servir como um sinal de alerta para o governo.

No editorial em análise, há duas ocorrências com o finito: uma delas exemplifica um caso de modalização, em que o tipo de valor trocado na interação é informação, com o emprego do auxiliar *poder*. A outra é um caso de modulação com o auxiliar *dever*. Trata-se, pois, de uma proposição e uma proposta, respectivamente. Na oração 1, caso o articulista não atenuasse sua construção através do auxiliar *poder*, sua argumentação correria o risco de se tornar falaciosa, uma vez que as bebidas alcoólicas, apesar de matarem como mostram as estatísticas, não têm esse efeito sobre todos os consumidores. Ao modalizar, o articulista indica probabilidade, probabilidade essa reforçada posteriormente pelos dados estatísticos apresentados. Já o segundo trecho veicula, através da modulação, o valor de obrigação; há segundo o articulista uma necessidade de o governo atentar para os dados.

Editorial 3 – Domingo na Paulista / Folha de São Paulo/2004

No editorial Domingo na Paulista, foram encontradas as seguintes construções:

> 1- No último domingo, 25 mil pessoas foram se divertir no principal cartão postal de São Paulo, segundo a polícia militar.
> 2- (...) apóia-los não deve, contudo, servir para isentar a prefeitura de seguir abrindo novas áreas de lazer.
> 3- Deve-se reconhecer que a administração da prefeita Marta Suplicy deu um passo importante com a implementação dos CEUS (...)

No trecho 1, observa-se mais um caso de modalização, que assume importante papel argumentativo. Apesar de o auxiliar *foram* aparentemente apenas reforçar o tempo verbal, já expresso no trecho pela expressão *no último domingo* , ele indica, de forma inequívoca, que todas aquelas pessoas intencionalmente foram se divertir na Paulista. O uso da forma simples *divertiram-se* poderia fazer pensar que aquelas pessoas estavam lá por acaso e acabaram se divertindo. O articulista defende a criação de novas áreas de lazer e através desse modalizador mostra que a população sente necessidade delas, tanto é que as procura *intencionalmente* quando há iniciativas como a que foi descrita no editorial.

No trecho 2 e 3, ao contrário, temos casos de modulação. O articulista realiza um processo de troca de bens e serviços – exige que a prefeitura não se isente de abrir novas áreas de lazer e obriga seu leitor a reconhecer o valor da administração da prefeita.

6.2. Análise das cartas dos leitores

Carta do leitor 1

Celulares na cadeia

É um absurdo que presos em cadeia de segurança máxima **consigam** comandar as operações da milícia e do tráfico de drogas. É evidente que esse comando só é viabilizado com o uso de celulares. O candidato Ciro Gomes, em entrevista recente à GloboNews, informou que o sinal dos celulares foi retirado das prisões no Ceará., mas a proibição foi suspensa pelo STF. Não é possível que com o avanço da tecnologia não se **consiga** eliminar, a baixo custo, o sinal dos celulares no ambiente da prisão sem prejudicar moradores vizinhos. Nas prisões, os únicos telefones **deveriam** ser os orelhões, com todas as ligações gravadas, inclusive para os gestores.

Abelardo Puccini RIO
O Globo 10/08/2018

Na primeira carta analisada, foram encontradas três ocorrências de finito com indicação de modalidade. As duas primeiras com o auxiliar **conseguir** e a segunda com o auxiliar **dever**:

1. É um absurdo que presos em cadeia de segurança máxima **consigam** comandar as operações da milícia e do tráfico de drogas.
2. Não é possível que com o avanço da tecnologia não se **consiga** eliminar, a baixo custo, o sinal dos celulares no ambiente da prisão sem prejudicar moradores vizinhos.
3. Nas prisões, os únicos telefones **deveriam** ser os orelhões, com todas as ligações gravadas, inclusive para os gestores.

O verbo **conseguir** carrega o sentido de "sair-se bem em algo por que se esforçou", nesse sentido esta forma verbal, além de carregar as marcas de tempo, modo, número e pessoa, cria um jogo de sentido de teor avaliativo com a expressão "cadeia de segurança máxima". O natural seria que, mesmo esforçando-se, os presos não conseguissem comandar operações da milícia e do tráfico de drogas, mas não é isso o que acontece.

Esse fato ainda sofre avaliação pelo autor por meio da construção “é um absurdo”.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado à construção seguinte. O leitor parece fazer uma crítica ao fato de a tecnologia avançada não lograr êxito em eliminar apenas o sinal dos celulares no ambiente da prisão sem afetar o sinal dos moradores vizinhos.

Comparem-se as construções presentes no texto com as alternativas sem o emprego do finito conseguir abaixo:

> 1’. É um absurdo que presos em cadeia de segurança máxima comandem as operações da milícia e do tráfico de drogas.
> 2’. Não é possível que com o avanço da tecnologia não se eliminem, a baixo custo, o sinal dos celulares no ambiente da prisão sem prejudicar moradores vizinhos.

O emprego do finito *conseguir* reforça as expressões avaliadoras “é um absurdo” e “não é possível”, na crítica às cadeias de segurança máxima e à tecnologia avançada.

Já no trecho 3, ocorre um caso de modulação, em que o finito *dever* carrega o valor de obrigação, marcando o posicionamento do autor da carta quanto ao

uso do celular nas prisões. É digno de nota o tempo verbal do finito, o futuro do pretérito, por meio do qual o autor mostra consciência de que outros telefones funcionam nas prisões.

Carta do leitor 2

> Armamento
> Estatutos de desarmamento não reduzirão a violência. Só o agravamento das penas poderá inibi-la. Nossas leis penais estão obsoletas e o sujeito sabe que, mesmo cometendo crimes bárbaros, estará livre em pouco tempo, isto quando for preso! Crimes hediondos jamais poderiam ter a tal progressão de pena. Aumentará a população carcerária? Sim! Mas o criminoso tem que ser tratado com mais rigor. Proibindo-se o cidadão honesto de ter arma em casa para a sua defesa só garante ao bandido a prerrogativa de continuar delinquindo.
> José Paulo Guarabyra Vollmer
> Araruama, RJ
> O Globo 16/08/2018

Na carta 2, foram encontradas três ocorrências de finito com indicação de modalidade, como se percebe-se nas sentenças em destaque:

> 1.Só o agravamento das penas **poderá** inibi-la.
> 2.Crimes hediondos jamais **poderiam** ter a tal progressão de pena.
> 3.Mas o criminoso **tem** que ser tratado com mais rigor.

Na construção 1, observa-se um caso de modalização, em que o autor da carta indica a possibilidade de o agravamento das penas inibir a violência. Vale ressaltar que o autor não se compromete totalmente com a informação, comprometimento esse que ficaria evidente caso fosse empregado o finito ir, por exemplo:

1'. Só o agravamento das penas irá inibi-la.

Por outro lado em 2, o finito *poder* exemplifica um caso de modulação, já que o autor veicula aqui o valor de obrigação, atrelado à noção de permissão. O emprego no futuro do pretérito indica também a consciência do autor da carta de que os crimes hediondos permitem a progressão da pena.

Em 3, verifica-se mais um emprego do finito com indicação de modulação. O autor exige que o criminoso seja tratado com mais rigor.

Nesta carta, além das construções com finito já identificadas, é digna de nota a presença de uma pergunta, cuja alternativa de expressão seria o emprego do finito. Observe-se a forma retextualizada em 1'.

1.Aumentará a população carcerária? Sim!
1'. A população carcerária deverá aumentar.

Aliás, a opção pela pergunta reforça o efeito de autoria individual, de modo a garantir a sensação de se estar interagindo diretamente com o leitor. O emprego dos pontos de exclamação também corroboram essa sensação.

A pergunta, na verdade, **não tem como objetivo obter uma resposta,** mas sim estimular a reflexão do interlocutor. Ao apresentar, na forma de pergunta, o contra-argumento (aumento da população carcerária) à sua tese (necessidade de agravamento das penas), o autor atinge diretamente o leitor.

Carta do leitor 3

> Desemprego
> Alarmante a desesperança do povo. Com 27 milhões de brasileiros sem perspectiva de trabalho, como entender o aumento de salário dos ministros do STF, com indexação para grande parte do Judiciário, criando despesa adicional de 4 milhões? Acrescentem-se a isso despesas adicionais do Legislativo, dificultando mais a retomada do crescimento. Como sobreviver a um Executivo fraco, a um Legislativo ruim e a um Judiciário horroroso? Quem paga a conta

é o humilde trabalhador, que fica sem o sustento de sua família e é tratado com descaso pelos três Poderes.
Luiz Fernando de Souza Lima
Rio
O Globo 18/08/2018

A terceira carta analisada não apresenta nenhum caso de finito com papel modalizador, contudo há na carta duas interrogações, que, de fato, não tem como objetivo obter uma resposta, mas sim fazer uma crítica à atuação recente do STF, ao reajustar os próprios salários, crítica que se estende também ao Executivo e ao Legislativo. No caso específico dessas cartas, as perguntas apresentam um caráter de ironia em relação aos Três Poderes. Tais perguntas poderiam ser retextualizadas com o emprego do finito, como se observa a seguir:

Pergunta 1:

Com 27 milhões de brasileiros sem perspectiva de trabalho, como entender o aumento de salário dos ministros do STF, com indexação para grande parte do Judiciário, criando despesa adicional de 4 milhões?

Retextualização:

Com 27 milhões de brasileiros sem perspectiva de trabalho, **podemos** (**não se pode)** entender o aumento de salário dos ministros do STF, com indexação para grande parte do Judiciário, criando despesa adicional de 4 milhões.

Pergunta 2:

Como sobreviver a um Executivo fraco, a um Legislativo ruim e a um Judiciário horroroso?

Retextualização:

*Não **podemos** (ou não se pode) sobreviver a um Executivo fraco, a um Legislativo ruim e a um Judiciário horroroso.*

Carta 4

Imigrantes
Após o ataque ao acampamento de imigrantes venezuelanos em Roraima, o regime de Nicolás Maduro contatou o Ministério das Relações Exteriores do Brasil e pediu respeito à segurança e à integridade física de seus cidadãos. O próprio governo da Venezuela desrespeita direitos internacionais e tratados entre nações e, agora, pede ao governo brasileiro o devido respeito à legislação internacional? Pedido contraditório, no mínimo. Devemos, sim, respeitar os imigrantes, mas é igualmente importante maior controle e rigor na entrada desses cidadãos. Além disso, desrespeito à legislação brasileira deveria resultar em extradição.
Willian Martins
Guararema, SP
O Globo 18/08/2018

Nesta carta, há duas construções com o finito **dever** com valor de obrigação.

> **1.Devemos**, sim, respeitar os imigrantes, mas é igualmente importante maior controle e rigor na entrada desses cidadãos.
> 2.Além disso, desrespeito à legislação brasileira **deveria** resultar em extradição.

São dois casos de modulação em que o autor da carta manifesta o grau de obrigação em relação ao respeito aos imigrantes e à extradição em caso de desrespeito à legislação brasileira. No segundo caso, mais uma vez, o finito está no futuro do pretérito exprimindo dúvida quanto ao fato de o desrespeito à legislação brasileira resultar, de fato, em extradição.

Nesta carta, também há uma construção interrogativa:

> 3.O próprio governo da Venezuela desrespeita direitos internacionais e tratados entre nações e, agora, pede ao governo brasileiro o devido respeito à legislação internacional?

Mais uma vez, fica claro que a pergunta não visa a uma resposta e sim à reflexão sobre a postura do governo venezuelano, considerada contraditória pelo autor da carta. Uma alternativa de expressão do trecho, com o emprego finito, seria possível:

> 3’. Se o próprio governo da Venezuela desrespeita direitos internacionais e tratados entre nações, não pode/deve pedir ao governo brasileiro o devido respeito à legislação internacional.

Percebe-se, pelo confronto, entre 3 e 3’que a pergunta expressa em 3 carrega valor avaliativo mesmo sem a presença do finito e funciona como recurso de aproximação entre os interlocutores, é a marca de autoria individual que se faz presente, reforçada ainda pela primeira pessoa do plural da forma *devemos*, empregada a seguir. É digno de nota que a possibilidade de retextualização do trecho com o finito mantém o tom avaliativo, mas não a aproximação entre os interlocutores.

Conclusão

Após a análise do papel do finito na perspectiva sistêmico funcional, foi possível confirmar as hipóteses sugeridas na introdução. A primeira diz respeito à confirmação do finito como portador da categoria modalidade, e não apenas como indicador das marcas de tempo, modo, número e pessoa, única utilidade comumente apontada pelos compêndios gramaticais de orientação tradicional. A segunda diz respeito à recorrência do finito como indicador de modalidade em textos de caráter argumentativo, mais especificamente editoriais e cartas de leitores.

Em todos os exemplos analisados, ficaram expressas as apreciações do articulista e do autor da carta e/ ou seus interesses quanto às tarefas da enunciação, caracterizando, assim, a categoria discursiva modalidade. A opção por essas construções reflete de maneira inequívoca o contexto de situação e cultura em que estão inseridas.

Cabe ressaltar ainda a importância que a questão da autoria tem na construção da materialidade linguística desses gêneros. A autoria individual, característica das cartas analisadas, é responsável

também por alternativas de expressão às construções com o finito, especificamente, as perguntas, que aproximam o autor da carta de seu leitor, dando a esse gênero um tom mais informal e de maior aproximação entre os interlocutores envolvidos que o do editorial. De modo geral, percebeu-se que as perguntas são uma estratégia recorrente utilizada pelos autores das cartas.

Comprova-se, assim, a teoria hallidayana, segundo a qual cada contexto de situação é um sistema de relevâncias motivadoras para o uso da linguagem (Hasan, 1996), de forma que as opções lingüísticas realizadas pelo falante/escritor não se fazem aleatoriamente, mas são motivadas pelo contexto de situação e de cultura.

Referências

AZEREDO, José Carlos de. 1999. *Iniciação à sintaxe do português*. 5a ed. Rio de janeiro: Jorge Zahar.

BECHARA, Evanildo. 1999. *Moderna gramática portuguesa.* 37a ed. Rio de Janeiro: Lucerna.

BUTT, David et alii. 1998. Using functional grammar – an explore´s guide. Sidney: Macquire University.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. 1986. Dicionário de lingüística e gramática. 13a ed. Petrópolis.

CUNHA, Celso et Cintra, Lindley. 2001. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3a ed. Rio De Janeiro: Nova Fronteira.
HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. 1976. *Estrutura e função da linguagem.* In: LYONS.
_____. 1994. *An introduction to functional grammar*. Second edition. London: Oxford Univers Press.
KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. 1987. Argumentação e linguagem. São Paulo: Cortez.
LOCK, Graham. 1996. *Functional english grammar.* Cambridge University Press.
MEURER, José Luiz et alii. 2005. *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola.
NEVES, Maria Helena de Moura. 2002. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Unesp.
NEVES, M.H.M. 1997. *A Gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes.
_____ . "A modalidade." In: KOCH, Ingedore (org.) 1996. Gramática do português falado. Campinas: Ed. Unicamp,.
ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. 1992. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 3a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
SCHLEE, Magda Bahia. 2006. O finito e a modalidade em editoriais de jornal. In: Anais do 33rd International Systemic Functional Congress.
SCHNEUWLY, B. et. al. *Gêneros orais e escritos na escola.* Campinas: Mercado das Letras, 2004.

Biodata da autora

Magda Bahia Schlee possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É mestre em Letras Vernáculas (Língua Portuguesa) pela Universidade

Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutora em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é professora adjunta de Língua Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, atuando como docente e orientadora no mestrado e doutorado. Integra os grupos de pesquisa SAL (Sistêmica, Ambientes e Linguagens) e SELEPROT (Semiótica, Leitura e Produção de Textos). Atua principalmente nas seguintes áreas: funcionalismo, morfossintaxe, produção textual, ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa.

“MULHERES DE ATENAS”, UM ENSAIO HISTÓRICO-ESTILÍSTICO.

Claudio Artur O. Rei

As *cantigas de amigo* originaram-se na própria Península Ibérica, tendo surgido como uma expressão do sentimento popular. Cronologicamente, são anteriores às cantigas de amor, mas inicialmente não eram escritas. Somente com a chegada das cantigas provençais e o desenvolvimento da *arte poética trovadoresca* é que se concretizaram em textos. Além disso, o ambiente descrito nas *cantigas de amigo* não é mais a corte, mas a zona rural; a mulher é sempre camponesa. Dessa forma, podemos observar, também, que a principal distinção entre a *cantiga de amor* e a *cantiga de amigo* está no *eu-lírico*, ou seja, no sujeito da enunciação: se o ”dono” da voz é homem (*amor*) ou se a “dona” da voz é a mulher (*amigo*).

Essa diferenciação reside no fato de a principal característica das *cantigas de amigo* ser o sentimento feminino que elas exprimem, apesar de terem sido escritas por homens. Esse fenômeno reflete a sociedade do período medieval, que era marcada pelo

patriarcalismo. Há uma inversão temática, pois, na *cantiga de amor*, é a mulher quem sofre por se ver separada do amigo (amante ou namorado); a mulher, pois, angustiada por não saber se o amigo voltará ou não, se a trocará por outra etc., como bem aponta Lapa (1966: 157):

> A cantiga d'amigo, na sua expressão literária de paralelismo impuro, não é, felizmente para nós, uma coisa ingénua; é um produto reflectido de arte, um feixe de observações do mais alto valor sobre o feitio da mulher. Toda a escala sentimental da vida amorosa da menina nos é comunicada com o mais vivo realismo: a timidez, o pudor alvoroçado e a inexperiência do amor, a garridice, a travessura, a alegria e o orgulho de amara e ser amada, os pequeninos arrufos, as tristezas e ansiedades, a saudade, a impaciência e o ciúme, a crueldade e a vingança, a compaixão, o arrependimento e, finalmente, a reconciliação. Toda esta gama de emoção está representada em espécimes graciosos ou vibrantes de ternura e paixão femininas. Forcejemos por reconstituir, com base na totalidade das cantigas, o romance completo e ideal da namorada.

Outro aspecto interessante a se destacar é que, além da mulher que sofre, as *cantigas de amigo* normalmente apresentam outros personagens, que servem como seus confidentes (a mãe, uma amiga, ou mesmo um elemento da natureza que aparece

personificado), montando-se, assim, um poema com estrutura de diálogo. Ainda sobre isso, como um diferencial entre as duas modalidades de cantigas, atentemos às palavras de Lapa (1966: 153):

> Esta distinção baseia-se principalmente em caracteres exteriores de versificação. Uma outra convém fazer, baseada nos caracteres intrínsecos da acção e nos temas. O tipo mais freqüente de cantiga d'amigo é naturalmente o monólogo lírico semelhante ao da canção d'amor, mas com uma naturalidade, um realismo desconhecidos dela. A amiga invoca o amigo ou então a mãe ou as suas amigas.

As *cantigas de amigo* apresentam, ainda, um trabalho formal mais apurado em relação às *cantigas de amor*. É comum a utilização do *paralelismo* e do *refrão* (ou estribilho — nome dado ao(s) verso(s) que se repete(m) no final de cada estrofe) que, segundo Lapa (1966: 151), *costuma ser aliás o enfeite obrigado da cantiga d'amigo*.

Sintetizando, podemos, então, dizer que a *cantiga de amigo* reflete o sentimento amoroso de uma mulher de posição social inferior (pastora, camponesa), mas quem a compõe é um trovador, que assume a posição feminina. É, na verdade, uma confissão amorosa em que a mulher, abandonada pelo o amado ou distante dele,

desabafa os seus sentimentos com a natureza, com os amigos, ou com a mãe. E devemos entender a palavra *amigo*, nesse tipo de composição, com valores semânticos de "namorado, amante".

Destarte, elegemos, para compor o córpus deste artigo, a letra de música “Mulheres de Atenas”, de Chico Buarque que, apesar de não trazer um *eu-lírico* feminino, isto é, a voz do sujeito enunciador ser uma mulher, apresenta um perfil feminino distinto, mesmo que seja uma narrativa em terceira pessoa. Lançamos mão desse critério, por considerarmos o cantar no feminino como uma herança das cantigas medievais, não pelo fato de a letra em questão apresentar um conteúdo ou um tema ou mesmo uma estrutura ipsis literis das *cantigas de amigo*. Sabemos que há um hiato de mais de quinhentos anos, tanto na estrutura da língua quanto na produção literária, entre os dois tópicos deste artigo: as cantigas medievais e a lírica de Chico Buarque, mas o que buscamos, na verdade, são pontos de interseção, resquícios estilísticos das poesias cantadas dos trovadores da Idade Média com essa produção contemporânea de Chico Buarque.

Com base no que delimitamos acima, passemos, então, à análise dessa letra de música. Gostaríamos, no entanto, de ressaltar que consideramos essa letra como uma grande homenagem feita por Chico Buarque à alma feminina, que não apresenta *eu-lírico* feminino, mas apresenta traços medievais.

"MULHERES DE ATENAS"[7] (Chico Buarque — Augusto Boal)

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Sofrem por seus maridos, poder e força de Atenas
Quando eles embarcam, soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar violentos
Carícias plenas
Obscenas

[7] In: BUARQUE, Chico (19). *Meus Caros amigos*. CD Philips nº 842013-2, f.2.

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas
Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar o carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas
Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
O seu homem, mares, naufrágios
Lindas sirenas
Morenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro se encolhem
Se confortam e se recolhem
Às suas novenas
Serenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas

“Mulheres de Atenas” mesmo sendo uma letra de música, portanto um texto para ser ouvido, é mais que uma letra, é um poema musical que apresenta um primoroso trabalho formal cuja composição pode ser assim descrita: o texto se constrói, fundamentalmente, com cinco nonas; as estrofes apresentam um esquema fixo de rimas: o primeiro verso rima sempre com o segundo, o quinto o oitavo e o nono; o terceiro rima com o quarto; o sexto com o sétimo, criando uma sequência rímica do tipo AABBACCAA. Do ponto de vista métrico, é inegável a habilidade do autor que abusou de uma métrica muito bem elaborada: os dois primeiros versos têm 14 sílabas poéticas (bárbaros); o terceiro, o quarto, o sexto e o sétimo têm oito (octossílabos); o quinto e o oitavo têm quatro (polissílabos); e o nono tem duas (dissílabos). Analisemos apenas a primeira estrofe quanto à métrica, pois as demais seguem o mesmo padrão:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	
Mi/rem/-se/ no e/xem/plo/ da/que/las/ mu/lhe/res/ de A/te/nas	**A**
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	
Des/pem/-se/ pros/ ma/ri/dos,/ bra/vos/ gue/rrei/ros/ de A/te/nas	**A**
1 2 3 4 5 6 7 8	
Quan/do e/les/ se en/to/pem/ de/ vi/nho	**B**
1 2 3 4 5 6 7 8	
Cos/tu/mam/ bus/car/ o/ ca/ri/nho	**B**
1 2 3 4	
De ou/tras/ fa/le/nas	**A**
1 2 3 4 5 6 7 8	
Mas/ no/ fim/ da/ noi/te, aos/ pe/da/cos	**C**
1 2 3 4 5 6 7 8	
Qua/se/ sem/pre/ vol/tam/ pros/ bra/cos	**C**
1 2 3 4	
De/ suas/ pe/que/nas	**A**
1 2	
He/le/nas	**A**

Os dois primeiros versos funcionam como refrão, contendo as ideias básicas do poema que são sempre reafirmadas a cada estrofe. Devido a esse rol de particularidades versificatórias, podemos verificar uma situação cíclica na letra em questão, como a das

ladainhas, por exemplo, que parecem nunca pretenderem parar, algo semelhante ocorre nesse poema; pois, ao concluir a letra, repetindo os versos que introduzem cada estrofe, como se fosse iniciar uma nova, o autor deixa livre, para possíveis reflexões, o leitor, que poderá buscar, no seu subconsciente, qualquer fato que se assemelha às advertências anteriores para complementar a estrofe. E acreditamos ser exatamente por conta disso que o refrão vem no início de cada nona.

Então, à luz da estilística medieval, constatamos que o refrão apresentado, nessa letra de música, remete-nos à mesma estrutura usada nas cantigas medievais. O paralelismo nele presente é bastante semelhante ao das cantigas, porém, com ligeiras alterações no segundo verso. O primeiro verso do refrão sempre se repete identicamente em todas as estrofes, introduzindo uma ideia de múltiplas escolhas para o segundo verso, havendo poucas variações entre si em todas as estrofes, e mantendo-se fixas as formas *pros seus maridos* e *Atenas*. A semelhança não reside somente no paralelismo, mas também na métrica de 14 sílabas poéticas, uma contagem marcante na *Cantiga de Amor* de

Bernardo de Bonaval[8], entre os séculos XII e XIII, aproximadamente.

Ressaltamos, ainda, que a métrica nos remete a outra possibilidade de leitura: é um afunilamento métrico provocado pelo esquema rímico das palavras com terminação em {-enas}, cuja tonicidade está centrada na vogal anterior [e] e nos remete à ideia de *pequenez e estreiteza* (Martins: 1997: 31). Dessa forma, podemos visualizar uma dualidade da estrutura estrófica: 1) os versos começam longos, chamando a atenção para as mulheres de Atenas, e, diante do que elas passam, o autor, como se não tivesse mais o que falar, dá uma pausa e finaliza a estrofe com um verso de valor adjetival; 2) o afunilamento se dá por conta do próprio *esgotamento* das mulheres, por todo o sofrimento e por toda penitência a que se submetem, o que acaba por gerar um processo de enfraquecimento e debilitação corroborado com o último verso da letra: *Secam por seus maridos*.

Apesar das estruturas medievais, o texto, no entanto, traz outra temática: faz referência a aspectos da

[8] Cf. Correia, Natália. pp 84-86.

sociedade ateniense do período clássico e a alguns episódios e personagens da mitologia grega. Isso nos fica bem evidente, quando percebemos as alusões feitas aos famosos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia* — ambos atribuídos a Homero. Observemos como Chico Buarque explora as duas figuras femininas centrais dessas epopeias.

Penélope, mulher de Ulisses, herói do poema *Odisseia*, viveu a ausência de seu marido por vinte anos, período em que ela se porta com dignidade e absoluta fidelidade; mas, por um lado, sua formosura, e, por outro, os bens familiares atraem a cobiça de pretendentes, a quem convinha julgar morto seu marido. Ela lhes dizia que só escolheria o futuro marido, após tecer uma mortalha, que, a bem da verdade, não fazia questão de terminar: passava o dia tecendo e, à noite, às escondidas, desmanchava o trabalho realizado. E enquanto seu marido se mantinha ausente, embora por tanto tempo sem notícia, ela se vestia de longo, tecia longos bordados, ajoelhava-se, pedia e implorava para a deusa Atena que providenciasse o retorno de seu amado.

No entanto, é importante notar a forma subentendida com que o autor se refere à Penélope no

poema. Segundo a história de Penélope, na *Odisseia*, a virtuosa esposa de Ulisses convence seus pretendentes de que deveria fazer uma túnica, que serviria de mortalha para cobrir o corpo de Laertes, o venerável pai de Ulisses, que, com a notícia do casamento de sua nora, morreria de depressão, dado ao avançado da idade. E como era costume as mulheres tecerem uma mortalha para os entes queridos que se encontravam prestes a deixar esse mundo, Penélope usa desse artifício para ganhar tempo ante seus pretendentes, que aquiesceram de pronto, por ser uma proposta justa. Entretanto, ela nunca a terminaria, pois sua intenção era a de fazer com que seus pretendentes desistissem da ideia de disputar o lugar de Ulisses, devido à demora na confecção da mortalha. Então, a esposa do aventureiro Ulisses é conhecida, na mitologia grega, como o símbolo da mulher que *tece longos bordados*, enquanto seus maridos se ausentam por períodos delongados.

Assim, como uma referência histórica de um momento da humanidade que data de cinco séculos antes de Cristo, os autores de "Mulheres de Atenas" valem-se da ideologia da *Odisseia* para chamar a atenção das mulheres que ainda *vivem* e *secam* por seus maridos,

ao estilo ateniense. Após a narrativa da morte dos pretendentes de Penélope, o rei Agamênon, filho de Atreu, lamenta profundamente a morte dos que lhes eram caros e faz a seguinte referência à esposa de Ulisses, descrita na *Odisseia*[9]:

> A alma do filho de Atreu exclamou: "Ditoso filho de Laertes, industrioso Ulisses, grande era o mérito da que tomaste por esposa. Nobres os sentimentos da irrepreensível Penélope, filha de Icário, que soube manter-se sempre fiel a seu esposo Ulisses! Por isso, jamais perecerá a fama de sua virtude, e os Imortais inspirarão aos homens belos cantos em louvor da prudência de Penélope".

Todavia, faz-se necessário pontuar a maneira como Chico Buarque faz essa referência à Penélope, na segunda estrofe: *Quando eles embarcam, soldados / Elas tecem longos bordados / Mil quarentenas*. Vemos que é bastante sutil e demanda por parte do ouvinte ou do leitor algum conhecimento da história de Penélope para entender, nessa passagem, a intertextualidade, recurso que ocorre quando um texto reporta-se a outros textos, ou refere-se a eles, ou recupera-os de alguma forma, como se fosse um diálogo constante. Na verdade, a

[9] Homero (1981). "Rapsódia XXIV", in: *Odisséia*. Rio de Janeiro: Abril Editora. p. 216.

intertextualidade é uma "voz" mais explícita do enunciador. Valente (1997: 122) refere-se a esse fenômeno linguístico da seguinte forma:

> A intertextualidade sempre foi — e continuará sendo — um recurso linguístico bastante usado na linguagem literária. (...) Reconhece-se, hoje, o fenômeno da intertextualidade como fator importante na leitura e na produção de textos. Diversos estudos têm ressaltado seu caráter didático-pedagógico. (...) A intertextualidade pode ser **externa** (referência a outro autor) ou **interna** (quando o autor se refere a si próprio). Subdivide-se a externa em **explícita** (citação na íntegra) ou **implícita** (citação parcial).

Ainda em relação ao mito de Penélope, gostaríamos de apresentar um apontamento de Cafezeiro (1999: 123), quando diz: Penélope tece uma mortalha que significa o seu desespero entre a esperança e a morte, mas no texto e no tecido se incluem estratégia e astúcia. Ela tece e destece para alongar o tempo e o espaço do texto. Não seria, então, essa possibilidade de "tecer & destecer" o texto que levou Chico Buarque a deixar o último refrão em aberto para a "confecção" de mais uma estrofe?

Passemos, então, à outra alusão feminina da música: Helena, filha de Zeus, que era considerada a

mulher mais bela do mundo. Sua história é uma das mais conhecidas na mitologia grega. Esposa de Menelau, rei de Esparta, foi seduzida e raptada por Páris, filho do rei de Tróia. Esse rapto deu origem à Guerra de Troia, que os gregos promoveram para resgatar Helena; fato narrado na *Ilíada*. Na verdade, Helena fora usada pela deusa Vênus, para servir como prêmio para o príncipe Páris. Ao apaixonar-se por ele, ela é tida como vulgar, por haver deixado de amar seu verdadeiro marido. Essa situação foi abordada e defendida por Górgias, um sofista e mestre da retórica clássica grega, que escreveu um discurso intitulado *Elogio a Helena*, em 414 a.C. A questão levantada por Górgias era que Helena, apesar de casada com Menelau e, do ponto de vista moral ligada a ele, tinha também o direito de apaixonar-se por Páris, dando vazão aos seus sentimentos. Consta-se que Vênus prometera a Páris não apenas Helena, mas o amor dela também, dizendo:

> [...] Se o amor é um deus, como poderia ter resistido e vencer o divino poder dos deuses quem é mais fraco do que eles? Se se trata de uma enfermidade humana e de um erro da mente, não há que se censurar como se fosse uma culpa, mas considerá-la apenas uma má sorte. (Górgias. Apud: Abreu: 2000: 99).

Embora Ulisses não figurasse no primeiro plano da *Ilíada*, nela é frequentemente mencionado, como um viajante conduzido a terras distantes e herói da batalha de Troia. Por essa escolha, Homero, o poeta, relaciona as duas epopeias. A esposa de Ulisses, a prudente Penélope, opõe-se à esposa infiel — senão verdadeiramente culpada — Helena, que, na *Ilíada*, é apontada como a causa inicial da guerra. Por essas e outras razões, a *Odisseia* está intimamente ligada à *Ilíada*.

Entretanto, não é nosso ofício nos deter extensivamente com a história que envolvia a sociedade ateniense na época da *Odisseia*. Por essa razão, e colaborando com o trabalho de estabelecer essas intertextualidades, antes de darmos continuidade ao desenvolvimento de nossa análise, de forma sucinta, apresentamos um trecho escrito pelo historiador Edward MacNall Burns (1966: 48) sobre o comportamento das mulheres de Atenas dos séculos V e IV a.C.:

> Embora o casamento continuasse a ser uma instituição importante para a procriação dos filhos, que se tornariam os cidadãos do Estado, há razão para se crer que a vida familiar tivesse declinado. Ao menos os homens de classes mais prósperas passavam a maior parte do tempo longe de suas famílias. As

> esposas, relegadas a uma posição inferior, deviam permanecer reclusas em casa. O lugar de companheiras sociais e intelectuais dos maridos foi ocupado por mulheres estranhas, as famosas *heteras*[10], algumas das quais eram naturais das cidades jônicas e demonstravam grande cultura. Os homens casavam para assegurar legitimidade ao menos a alguns de seus filhos e para adquirir prosperidade por meio do dote. Era também necessário, naturalmente, ter alguém para tomar conta da casa.

Assim, ao se referir às mulheres atenienses, o compositor as expõe a uma vida de completa subserviência e à total submissão aos seus maridos. Os versos que salientam essa absoluta despersonalização das mulheres de Atenas estão na quarta estrofe: *Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeitos nem qualidade / Têm medo apenas*.

É comum, ainda nos dias de hoje, leitores menos avisados considerarem essa música como uma apologia à submissão e à subserviência feminina ao machismo brasileiro, a exemplo das mulheres da Grécia antiga. Aliás, isso aconteceu com muitas mulheres que se diziam feministas e com algumas leitoras vacilantes e obtusas, que criticaram a letra da música, porque julgaram a música "machista", segundo elas, a letra sugeriria que as

[10] mulher dissoluta, cortesã, prostituta elegante e distinta.

mulheres de hoje tivessem o mesmo comportamento das mulheres da antiga Atenas. Não conseguiram perceber a inteligente ironia do texto! Na verdade, onde se lê *Mirem-se...*, sugere-se que se faça exatamente o oposto; dessa forma, o texto pode ser considerado um hino contra a submissão das mulheres que se sujeitaram ou ainda se sujeitam às regras ditadas pelas sociedades patriarcais. O próprio Chico Buarque, em uma entrevista à TV Cultura, ao ser indagado sobre o pensamento das feministas da época em relação a essa música, disse: *Elas não entenderam muito bem. Eu disse: mirem-se no exemplo daquelas mulheres que vocês vão ver o que vai dar. A coisa é exatamente ao contrário.*

Percebemos, então que o diálogo que "Mulheres de Atenas" estabelece com as epopeias de Homero, com a história e a mitologia da Grécia Clássica e com a cultura e a vida social vigentes àquela época é o que identificamos como marca de intertextualidade nessa letra musical..

Outra referência à epopeia de Homero é o momento da passagem de Ulisses, em sua longa viagem, pela ilha das Sereias, próximo ao golfo de Nápoles. Segundo o épico, Ulisses tapou com cera os ouvidos de

seus companheiros e pediu que o amarrassem ao mastro do navio, para que nem ele nem a tripulação se deixassem seduzir pelo canto de morte das sereias, embora ele quisesse saber como era esse canto. Essa passagem não passa despercebida para Chico Buarque, pois ele alude a ela nos seguintes versos: *O seu homem, mares, naufrágios / Lindas sirenas / Morenas*. Sirenas, segundo o dicionário *Aurélio*, é o mesmo que sirene (objeto emissor de som, muito usado em navios) ou sereia. O aparelho tem esse nome por produzir um som que lembra o hipnotizador canto das sereias da mitologia.

Com relação à estrutura linguística do texto, podemos destacar, do ponto de vista sintático, a relação entre os sujeitos presentes na canção e seus respectivos predicados e predicativos. Essa relação tem seu ponto mais importante, na canção, no segundo verso de cada estrofe, pois a sua carga significativa está centrada no verbo, sempre em terceira pessoa do plural no presente do indicativo, tendo como sujeito *ELAS, as mulheres de Atenas*; mantendo-se, assim, o eixo paradigmático da canção marcado pela predicação verbal, mais

notadamente com a presença dos verbos no presente do indicativo, como uma ação que ainda ocorre.

Tais verbos marcam uma situação cíclica, denunciando a desafortunada vida das mulheres de Atenas que *vivem, sofrem, despem-se, geram, temem, secam*. Temos, assim, um ciclo que se inicia com o verbo *viver* e se fecha com o verbo *secar*, isto é, morrer. No meio desse trajeto as mulheres de Atenas despem-se para seus maridos com a finalidade única de gerarem os filhos, pois o amor deles é desfrutado pelas famosas *heteras* (falenas), ou amantes; afora isso, *as mulheres de Atenas* só fazem sofrer e temer. Esses verbos resumem uma existência quase sem muito propósito e sem autonomia, como escravas de seus próprios maridos.

Atentemos ao fato de que todos os verbos acima relacionados, os que pertencem ao segundo verso de cada estrofe, são transitivos indiretos e sobre cuja expressividade estilística assim escreve Martins (1997: 134-135):

> [...] As frases com verbo transitivo exprimem o dinamismo da vida, com seres em todos os tipos de relacionamento — físico, emocional, social. [...]
> Frases com verbos transitivos têm, pois, a função de comunicar o que se passa num mundo em que os seres atuam uns sobre os outros, e de cuja atividade

> resultam produtos e efeitos que se refletem na vida de uns ou outros.
>
> Os verbos transitivos indiretos igualmente estabelecem relações, sendo o seu objeto ligado por preposição. Numa conceituação mais restrita, objeto indireto é apenas o beneficiário da ação.

Em todos esses versos, o objeto indireto é sempre o mesmo: *pros seus maridos*, ou seja, eles são os beneficiários de toda uma gradação verbal transitiva indireta: *vivem, sofrem, despem-se, geram, temem, secam*, ações estas praticadas pelas mulheres de Atenas, embora apareçam no coletivo, são, na verdade, representadas pelas figuras de Penélope e Helena.

Mas *mulheres de Atenas* não é o único sintagma nominal a exercer a função de sujeito, eles, os maridos, também aparecem como actantes da predicação verbal (e também verbo-nominal). Isso ocorre na segunda e na terceira estrofes somente. É nelas que mais uma vez percebemos o comportamento submisso da mulher, pois os atos praticados pelos homens estão impregnados de "macheza", "virilidade" e outros comportamentos ditos masculinos: *soldados*, *sedentos*, *violentos*, *aos pedaços* (bêbados). Então, seus maridos buscam os carinhos de outras *falenas*, mas mantêm, em suas residências, uma mulher de beleza maior, para quem sempre voltam para

os braços, sem reminiscência de seus atos extraconjugais, afinal, elas são as suas *Helenas*.

No entanto, não é só do ponto de vista estrutural que "Mulheres de Atenas" é surpreendente. Semanticamente, ela se pauta sobre uma grande ironia. Assim, a grande surpresa da canção fica por conta do sentido irônico que o autor estabelece na mensagem que procura passar para as mulheres que não perceberam que ainda vivem, como há centenas de séculos, secando-se por seus maridos, sem serem amadas ou tratadas com dignidade. Temos consciência de que o movimento feminista, nas últimas décadas, trouxe várias conquistas para a mulher, e a evolução da condição feminina tem alterado o comportamento geral, de homens e mulheres, no sentido de um equilíbrio maior na distribuição de funções, no trabalho e na vida em família. Entretanto, há mulheres que ainda não perceberam essa mudança nem a importância de seu papel na sociedade contemporânea. Por isso, Chico faz a advertência, sugerindo que elas mudem de conduta e tomem outros rumos, para que não se tornem *mulheres de Atenas*.

A ironia, todavia, não se prende somente à falta de clareza da própria condição da mulher. O autor

estende sua ironia também aos homens que se consideram superiores e elevados, em relação ao sexo feminino. Tomando como base o segundo verso de cada estrofe veremos que sempre, quando se refere aos homens atenienses, Chico faz complementos enaltecendo suas características. O exagero e a insistência da exposição das qualificações superiores masculinas tornam-se cansativos e chamam bastante atenção àqueles homens que, na visão das mulheres de Atenas, são heróis, mas, por outro lado, são cativos de suas falenas, de sereias, aventuras, naufrágios e morte prematura, por inconsequências de seus atos vulgares. Assim, o que parece querer enaltecer as habilidades e as características dos maridos atenienses torna-se outra ironia de grande dimensão. Os seus maridos, *orgulho e raça*, *poder e força*, *bravos guerreiros*, *procriadores*, *heróis e amantes*, na verdade são ausentes, agressivos, maus amantes, violentos, irresponsáveis, inseguros e infiéis. É nesse sentido que, ironicamente, o autor se refere à supremacia masculina dos maridos das "Mulheres de Atenas".

Os autores, além de terem realizado um apurado trabalho com a linguagem, no que se refere tanto à

construção das frases quanto à seleção e ao emprego das palavras, não descartaram, também, o uso de uma marca de oralidade, como se observa somente no refrão, mais notadamente no segundo verso de cada estrofe com a conjunção (em contração) *pros*.

Quanto aos marcadores discursivos, na instância da narrativa, não observamos fortes demarcações de tempo (não se define época ou momento histórico; considera-se um tempo genérico, falando no presente, mas se referindo a um passado indeterminado). Isso é constatado, quando observamos o emprego dos verbos na letra da música, uma vez que podemos afirmar que eles direcionam a função da narrativa, exibindo a condição dos sujeitos atenienses: mulheres & homens. Entretanto, do ponto de vista gramatical destacamos que o autor dirige a narrativa ao conjunto de mulheres que ainda se submetem aos valores da sociedade patriarcal, no instante presente. Esse conjunto está representado gramaticalmente pelo sujeito da forma verbal de terceira pessoa do plural do imperativo afirmativo *mirem-se* (vocês). Observemos que o verbo no imperativo não admite a classificação de sujeito indeterminado (a norma culta diz que só se emprega o imperativo quando se tem

certeza do enunciatário da mensagem, daí não ser possível classificar esse sujeito ou qualquer outro imperativo como indeterminado).

Quanto ao espaço**,** este é demarcado como a cidade de Atenas, havendo menções de mares e de guerras (supostamente em terras distantes, fato denunciado pelas ausências e naufrágios de seus maridos), mas sem maiores especificações, seguindo o intuito da narrativa de fazer uma denúncia de um social que perdura ao longo do tempo e do espaço.

Como podemos observar, é inegável que o texto de "Mulheres de Atenas" seja bastante requintado e muito bem elaborado, tanto na sua estrutura quanto nas referências à cultura grega do período clássico. Numa primeira leitura ou acompanhamento da música, somos fisgados pela emoção estética da letra, podemos, até mesmo, deter-nos em algumas passagens específicas. Mas, só com sucessivas leituras, realizando um trabalho mais racional (sem perder a emoção) é que chegamos a uma interpretação mais rica do texto.

A canção é inteiramente metaforizada. Isso faz dela um poema, embora haja um indício de narrativa, por não apresentar um *eu-lírico* e por passar uma ideia

do que acontecia com as mulheres em Atenas ou ainda acontece com muitas mundo afora. No entanto, algumas metáforas mais expressivas podem ser destacadas facilmente na canção e sua significação é, quase sempre, muito sutil.

Verso	Estrofe	Metáfora	Possível interpretação
4º	1ª	*Se banham com leite*	Não veem o sol, pois não devem sair de casa. Por esta razão, sua tez é tão branca que parece que se banham com leite.
4º	2ª	*Tecem longos bordados*	Preservam-se. É também uma alusão implícita ao mito de Penélope.
14º	2ª	*Mil quarentenas*	Anos a fio (no duplo sentido), à espera de seus maridos, agarrando-se à fé.
15º	2ª	*E quando eles voltam, sedentos*	Cheios de desejos sexuais.
17º	2ª	*Carícias Plenas*	Querem mais que carinhos, querem sexo.
20º	3ª	*Despem-se pros maridos*	Sentido polissêmico: preparam-se para o sexo ou abdicam de tudo a favor de seus maridos.
24º	3ª	*Aos pedaços*	Cansados, fatigados, também, bêbados, pois a expressão está

			relacionada ao verso *Quando eles se entopem de vinho*.
25º	3ª	*Voltam pros braços*	Recolhem-se às suas casas.
27º	3ª	*Helenas*	Mulher bela. Alusão explícita à Helena de Troia. A luz[11] dos homens.
30º	4ª	*Não têm gosto ou vontade*	Vida vazia
33º	4ª	*Não têm sonhos*	Incapacidade de uma realização pessoal.
38º	5ª	*Temem por seus maridos*	Inseguras, afinal, se enviuvarem, terão de aceitar algum pretendente, que pode ser pior do que o marido.
39º	5ª	*Jovens viúvas marcadas*	As viúvas marcadas eram as que recebiam a culpa pelo erro cometido pelo marido, levando-o à morte.
41º	5ª	*Não fazem cenas*	Subserviência, sem murmurar.
42º	5ª	*Vestem-se de negros*	Estão viúvas, e o uso da cor negra era a forma de demonstrar publicamente sua situação.
47º	6ª	*Secam por seus maridos*	Morrem.

[11] Segundo Obata (1986: 99), Helena significa *luz*, *tocha*.

Outro recurso estilístico muito presente é a *antítese*. Ao expressar a condição feminina da mulher ateniense, o autor valoriza suas palavras com ideias contrárias. No entanto, gostaríamos de ressaltar que o caráter antitético nem sempre se apresenta em pares de oposição imediata, muitos casos ocorrem ao longo do texto, ou seja, vemos a ocorrência da antítese, pois a ideia contida numa estrofe é oposta à ideia presente numa estrofe anterior. Assim, podemos destacar:

Verso	Estrofe	ANTÍTESE		Verso	Estrofe
2º	1ª	*Vivem pros seus maridos*	*Secam por seus maridos*	47º	6ª
3º	1ª	*Quando amadas*	*Gestantes abandonadas*	40º	5ª
12º	2ª	*Quando eles embarcam*	*E quando eles voltam*	15º	2ª
20º	3ª	*Despem-se pros maridos*	*Vestem-se de negro*	42º	5ª
22º 23º	3ª	*Costumam buscar carinho / De outras falenas*	*... voltam pros braços / de suas pequenas*	25º 26º	3ª
31º	4ª	*Nem defeito...*	*...nem qualidade*	31º	4ª
33º	4ª	*Não têm sonhos...*	*... só têm presságios*	33º	4ª

Outro recurso, menos abundante, o *anacoluto*, é usado, apenas, para manter a construção

rímica idêntica das estrofes, e esse recurso ocorre na primeira e na quarta estrofes.

Devido à estruturação das rimas estarem em AABBACCAA e ao fato de o autor ter optado pelas terminações soantes (equivalência de vogais e consoantes), a seleção vocabular de palavras terminadas em *–enas* fez com que Chico Buarque usasse termos bastante incomuns ao uso cotidiano da língua e, também, não frequentes em letras de música. Assim, palavras como *melenas*, *cadenas*, *obscenas*, *falenas*, *sirenas*, *serenas* compõem um léxico que merece ser observado. E foi justamente essa observação que nos levou a identificar que, em alguns casos, a necessidade de manter a estrutura estrófica levou às construções anacolúticas.

No entanto, mas uma vez vamos na contramão da "norma", tal qual fôramos na identificação do refrão iniciando as estrofes, quando o usual é que ele venha ao fim delas. Para entendermos a "contramão", atentemos ao que Said Ali (1971: 21) define como estrutura de anacoluto:

> Expressão anacolútica é a oração que começa de um modo e, em vez de ter o seguimento pedido pela sintaxe, termina por uma construção nova. Resulta esta anomalia em geral do fato de não poder a

> linguagem acompanhar o pensamento em que as ideias se sucedem rápidas e tumultuárias. É a precipitação de começar a dizer alguma cousa sem calcular que pelo rumo escolhido não se chega diretamente a concluir o pensamento. Em meio do caminho, dá-se pelo descuido, faz-se pausa e, não convindo tornar atrás, procura-se saída em outra direção.

Se entendemos que a ocorrência de um anacoluto se dá quando um termo que inicia a oração fica sem função sintática própria, na letra de "Mulheres de Atenas", ele aparece no final da oração, solto, isolado, empregado como uma saída para se manter a estrutura estrófica. Vejamos os três casos identificados: *Quando amadas se perfumam / Se banham com leite, se arrumam / Suas melenas*, vemos que o substantivo *melenas* — sinônimo de madeixas — não faz referência, ou seja, não serve como complemento a nenhum dos verbos acima, pois o pronome reflexivo *se* já funciona como objeto direto dos verbos. Estaria, então, implícita a ideia de que além de banharem-se e perfumarem-se, também cuidam dos longos cabelos (outra definição para *melenas*); no entanto, esse sintagma nominal não apresenta qualquer relação sintática com nenhum elemento do período,

seria, então, um caso de anacoluto, mesmo que ocorrendo no final da estrutura.

Na mesma estrofe, temos, nos versos finais, um curioso caso de anacoluto: *Quando fustigadas não choram / Se ajoelham, pedem, imploram / Mais duras penas / Cadenas*. Vemos um período misto, composto por coordenação e subordinação, sendo o verso *mais duras penas* o objeto direto de *pedem* e *imploram*, e o substantivo *cadenas* solto, sem relação sintática. Interessante de se ressaltar é o fato de haver duas possibilidades significativas para esse substantivo, segundo Cunha (1997: 135): *meio empregado para tirar dos chifres do touro, sem perigo, o laço que o prende* ou *cadeia, laço*, derivado do latim catēna. No texto musical, ambos os significados são metafóricos, indubitavelmente, pois podemos entender que elas, as mulheres de Atenas, estão "laçadas", "presas" como um touro pelos seus maridos e pelos costumes da sociedade, ou a ideia de cadeia, como forma de penitência, estaria associada ao verso *mais duras penas*, no qual o substantivo *pena* assume a acepção semântica de punição, castigo, corroborando a ideia de cadeia. A polissemia da palavra *cadenas*, nesse contexto, não

implica impossibilidades de aceitação das duas leituras. E identificamos esse verso como anacoluto por não haver função sintática para ele. Podemos considerar, ainda, que o anacoluto, nessas passagens, tem implicações estilísticas, como se a quebra da sequência sintática nos levasse à reflexão do uso desse anacoluto, como bem assinale Said Ali (1971: 25):

> É de notar a pausa entre as duas partes da construção anacolútica, e depois da qual se pronunciam as palavras em tom diferente. Aviva a atenção do ouvinte, de sorte que certas orações extensas muitas vezes agradam mais sob a forma de anacoluto do que dispostas regularmente segundo as exigências da sintaxe.

Na quarta estrofe, na sequência de versos Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeito nem qualidade / Têm medo apenas / Não têm sonhos, só têm presságios / O seu homem, mares, naufrágios / Lindas sirenas / Morenas, apresenta uma um período marcado pela coordenação. No entanto, ao dizer o verso O seu homem, mares, naufrágios, associamo-lo à ideia dos presságios das mulheres, mas a estrutura nominal não está presa a nenhum verbo, o mesmo ocorre com o verso Lindas sirenas, uma alusão às sereias. A compreensão se dá no

nível mental não no nível frasal, como se, no processo interpretativo, "costurássemos" as ideias pretendidas. A esse respeito, Said Ali (1971: 23) tece o seguinte comentário:

> Com feito, o orador tem bastante inteligência para compreender que o cérebro do ouvinte não é simples máquina receptora, que se deixe impressionar sem nunca reagir. Mentalmente, sem proferir palavra, o ouvinte dará por vezes um reparo, uma pergunta, uma objeção. O orador adivinhando o que se passa e querendo atalhar, põe logo em evidência a ideia do ouvinte e depois, ainda com sacrifício da lógica e da sintaxe, prossegue na exposição dos seus pensamentos.

Said Ali (1971: 28) ainda faz a seguinte ponderação quanto ao anacoluto:

> A definição do conceito de anacoluto permite que sob a mesma rubrica se reúnam anomalias sintáticas de tipos bem diferentes. No estudo particular dos fenômenos, costumam-se entretanto restringir o domínio e considerar muitos fatos sob outros aspectos.

No entanto, queremos ressaltar que não procuramos outros aspectos que poderiam classificar as estruturas estudadas como não sendo anacolutos. A letra dessa música trabalha com grandes inversões, a começar

pelo refrão inicial da estrofe com a ideia contrária do que se diz, pois *Mirem-se...*, na verdade, quer dizer o contrário, ou seja, mirem (olhem bem) o que elas faziam e como viviam, é isso que vocês querem? Seguindo essa linha de raciocínio, o da inversão dos valores, não vemos problema de o anacoluto vir no final do período, tal inversão de uso somente corrobora a estrutura do texto.

Ainda nesse posto de vista, outro recurso estilístico identificado foi a *zeugma*. Chico Buarque se vale desse recurso para imprimir um ritmo de reflexão maior ao comparar a condição (ou estilo de viver) da mulher com a do homem; exemplo: *Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeito nem qualidade / (***elas***) têm medo apenas / (***elas***) Não têm sonhos, só têm presságios / O seu homem (***tem***) mares, naufrágios / Lindas sirenas / Morenas*. A zeugma é marcada pela elipse de um termo integrante da oração que foi mencionado anteriormente. Quando se refere à mulher, o autor usa a forma verbal *têm*, considerando que *elas não têm sonhos*, mas apenas prenúncios e agouro a respeito do futuro, portanto, *têm medo apenas*; já seu homem, esse tem o mar, o naufrágio (aventura) e lindas sereias morenas, ou mulheres para seus deleites, enquanto as esposas ficam encarceradas

em casa, *banhando-se com leite*, pela ausência do ar da rua.

Há, no texto, também, alguns eufemismos, expostos pelo autor, que são empregados com o intuito de atenuar a condição de dramaticidade vivida pelos personagens. Destaquemos alguns:

Verso	Estrofe	Eufemismo	Significação não suavizada
21º	4ª	*Se entopem de vinhos*	Embriagam-se.
22º	4ª	*Costumam buscar os carinhos*	Traem suas mulheres.
23º	4ª	*De outras falenas*	Espécie de borboleta noturna, uma associação semântica à mariposa, sinônimo de *prostituta*.[12]
24º	4ª	*Mas no fim da noite aos pedaços*	Bêbados, cansados.
26º	4ª	*De suas pequenas*	Esposas. *Pequena* foi, durante um tempo, uma gíria que designava namorada. Há todo um valor semântico nesse uso, como se a pequeneza da mulher merecesse uma atenção redobrada do homem.

[12] Souto Maior (1988: 102).

43º	5ª	*Se confortam e se recolhem*	Aprisionam-se à fé.

Outro recurso expressivo que aparece ao longo do texto, que denuncia a degradante condição das mulheres de Atenas em total subserviência e a superioridade dos homens é o emprego da g*radação*, que se apresenta nas duas formas: *clímax* (ascendente) e *anticlímax* (descendente). Observemos a seleção:

Versos	Estrofe	Gradação	Tipo
3º 4º	1ª	*Quando amadas, se perfumam* *Se banham com leite, se arrumam*	clímax
7º 8º 9º	1ª	*Se ajoelham, pedem, imploram* *Mais duras penas* *Cadenas*	clímax
34º	4ª	*O seu homem, mares, naufrágios*	clímax
42º 43º 44º	5ª	*Vestem-se de negro se encolhem* *Se conformam e se recolhem* *Às suas novenas*	anticlímax

Não podemos nos furtar de observar, no entanto, a gradação existente com o segundo verso de todas as estrofes que alude à figura masculina. Os maridos são *orgulho e raça*, *poder e força*, *bravos guerreiros*, e os

procriadores dos *novos filhos de Atenas*. Após a luta e a reprodução, passam a ser *heróis e amantes* e *orgulho* (devido à bravura) e *raça* (devido à perpetuação da espécie). É uma gradação ascendente (clímax) com valor semântico de positividade na qual se observa a exaltação da virilidade masculina contrapondo-se às gradações, mesmos as ascendentes, femininas.

Voltando mais uma vez ao refrão, gostaríamos de ressaltar que ele apresenta dois recursos estilísticos: a *epístrofe* (repetição da mesma palavra no fim dos versos) e a *epanáfora* (repetição do mesmo verso no início de cada estrofe [Rei, 1989]).

Mas o recurso estilístico mais importante dessa música fica reservado para a *ironia*, como apontamos ao longo da análise, pelo fato de esse recurso permear toda a canção. A ironia consiste em dizer o contrário do que se está pensando ou em questionar certos tipos de comportamento com a intenção de ridicularizar, de ressaltar algum aspecto passível de crítica. E percebemos que a ironia já começa na primeira palavra da música: *Mirem-se*...

Para finalizar, gostaríamos de ressaltar que, mesmo não trazendo um *eu-lírico*, pois a música é

narrada em 3ª pessoa, vemo-la como um "hino à mulher". Na verdade, consideramos esse texto e essa análise como uma grande epígrafe da voz feminina, pois é uma letra direcionada às mulheres, o imperativo *Mirem-se* indica isso e, infelizmente, muitos perfis femininos pelo mundo. Além de tudo, um diletantismo, para nós, esse é, sem dúvida, um dos mais majestosos textos de Chico Buarque.

Referências

ABREU, Antônio Suárez. *A Arte de Argumentar* — gerenciando razão e emoção. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial. 2000.

BURNS, Edward Macnaal. *História da Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Globo. 1968.

CAFEZEIRO, Edwaldo. "O texto e seus teares". In: VALENTE, André Crim (org.). *Aulas de Português — perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes. 1999.

CORREIA, Natália. *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa. 1978.

CUNHA, Antônio, Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª ed. 9ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 6ª ed. Coimbra: Coimbra Editora. 1966.

_____. *Estilística da Língua Portuguesa*. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes. 1991.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Iniciação à Estilística*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editora. 1997.
OBATA, Regina. *O Livro dos Nomes: dicionário onomástico*. São Paulo: Círculo do Livro. 1986.
REI, Claudio Artur O. *Etimologia das Figuras de Linguagem*. Monografia de conclusão de graduação. Rio de Janeiro: UERJ. 1989.
SAID ALI, M.. *Meios de Expressão e Alterações Semânticas*. Guanabara: FGV. 1971.
SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário do Palavrão e Termos Afins*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record. 1988.
VALENTE, André Crim. *A linguagem Nossa de Cada Dia*. Petrópolis: Vozes. 1997.

Biodata do Autor

Claudio Artur O. Rei é Doutor e Mestre em Língua Portuguesa pela UERJ — Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor da rede pública municipal da cidade do Rio de Janeiro. Foi professor por 17 anos na Universidade Estácio de Sá, acumulando por seis anos a função de coordenador do Curso de Letras. Membro do Grupo de Pesquisa SELEPROT — Semiótica, Leitura e Produção de Texto da UERJ.
Contato: arturrei@uol.com.br