

Ana Lúcia M. R. Poltronieri Martins
Claudio Manoel de C. Correia
(Orgs.)



Colóquio Internacional de Semiótica

Coletânea de Comunicações
**SOBRE O VERBAL
E O NÃO VERBAL**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Campus Maracanã, RJ, Brasil.

volume 3

Organização



Parceiros



Apoio



Ana Lúcia M. R. Poltronieri Martins
Claudio Manoel de C. Correia
(Orgs.)

Coletânea de Comunicações

SOBRE O VERBAL E O NÃO VERBAL

volume 3

Organização



Parceiros



Apoio



Conselho Editorial

Estudos de Língua

Darcilia Simões (UERJ)
Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)
Maria do Socorro Aragão (UFPB/ UFCE)

Estudos de Literatura

Flavio García (UERJ)
Karin Volobuef (UNESP)
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua

Alexandre do Amaral Ribeiro (UERJ)
Carmem Lucia Pereira Praxedes (UERJ)
Helena Valentim (UNL, Portugal)
Lucia Santaella (PUC-SP)
Maria Aparecida Barbosa (USP)
Maria Suzett Biembengut Santade
(FIMI/FMPFM)
Massimo Leone (UNITO, Itália)
Paulo Osório (UBI, Portugal)
Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)
Rui Ramos (Uminho, Portugal)
Sílvio Ribeiro da Silva (UFG)
Tania Shepherd (UERJ)

Estudos de Literatura

Dale Knickerbocker
(ECU, Estados Unidos da América)
David Roas (UAB, Espanha)
Jane Fraga Tutikian (UFRGS)
Júlio França (UERJ)
Magali Moura (UERJ)
Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
Maria Cristina Batalha (UERJ)
Maria João Simões (UC, Portugal)
Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)
Regina da Costa da Silveira
(UniRitter)
Rita Diogo (UERJ)
Susana Reisz (PUC, Perú)

Publicações Dialogarts

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11.017 - A (anexo)
Maracanã - Rio de Janeiro – CEP 20 569-900
www.dialogarts.uerj.br

Copyright @ 2014 Darcilia Simões

Publicações Dialogarts

<http://www.dialogarts.uerj.br>

Organizadora e Editora do volume: Darcilia Simões

Co-coordenador do projeto: Flavio García

Coordenador de divulgação: Cláudio Cezar Henriques

Revisão: Equipe LABSEM

Capa e diagramação: Igor Cesar Rosa da Silva e Raphael Ribeiro Fernandes

Preparação de textos: Érica de F. Góes

Logo Dialogarts: Gisela Abad

FICHA CATALOGRÁFICA

P779 C824	<p>Martins, Ana Lúcia M. R. Poltronieri ; Correia, Claudio Manoel de C. (Orgs.) Coletânea de Comunicações sobre o verbal e o não verbal / Ana Poltronieri; Claudio Manoel de C. Correia. – Rio de Janeiro: Dialogarts. 2016</p> <p>Publicações Dialogarts Bibliografia. ISBN (digital) 978-85-8199-061-3</p> <p>1. Semiótica aplicada. Linguagens e códigos. 3. Pesquisa. Ensino. I. Ana Poltronieri; Claudio Manoel de C. Correia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV Título. V. Volume 3.</p> <p style="text-align: right;">CDD. 400.410 401.41</p>
--------------	--

Índices para catálogo sistemático:

1. Semiótica aplicada: Linguística. 401.41
2. Linguagem e línguas. 400.

SUMÁRIO

PEIRCE E “A CARTOMANTE”

Willian Lima de Sousa.....11

MARCAÇÕES CULTURAIS EM “ÁFRICAS: DO BERÇO REAL À CORTE BRASILIANA”

Risoleta Viana de Freitas e Feliciano José Bezerra Filho.....29

MULTIPLICIDADE E UNIDADE NO POEMA DESEJO DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA ESTRUTURALISTA

Elimar Barbosa de Barros e José Wanderson Lima Torres.....46

A LINGUAGEM DA INFÂNCIA EM *ALLAH N’EST PAS OBLIGÉ*, DE AHMADOU KOUROUMA

Maria Sertã Padilha e Marcelo Jacques de Moraes.....65

O EMPREGO DOS CONECTIVOS CONCESSIVOS EM PORTUGUÊS: UMA ABORDAGEM SEMÂNTICA PARA O ENSINO DE LÍNGUA MATERNA

Thamara Santos de Castro Goulart.....81

O TEXTO LITERÁRIO COMO INSTRUMENTO INTERDISCIPLINAR

Fátima Ribeiro de Castro98

A AUTORIA NAS REDAÇÕES DO ENEM

Carla MacPherson Garcia de Paiva111

**O PODER DE MANIPULAÇÃO DO EFEITO DOMINANTE NA
NOTÍCIA: O CASO SANTIAGO**

Flavia Corrêa Galloulckydio131

**AS JORNADAS DE JUNHO DE 2013: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA
DAS COBERTURAS JORNALÍSTICAS DA “GRANDE IMPRENSA” E
DA “IMPRENSA ALTERNATIVA”**

Taís de Oliveira153

**BLOGS: A DEMOCRATIZAÇÃO DA COMUNICAÇÃO E DO PODER
DO DISCURSO**

Ester Sanches Ribeiro175

**REFLEXÕES SOBRE A TRANSITIVIDADE ORACIONAL E A
CARACTERIZAÇÃO DO PERFECTIVO E DO IMPERFECTIVO NO
QUADRO ASPECTUAL DO PORTUGUÊS BRASILEIRO**

Denilson Pereira de Matos e Amanda de Souza Brito194

**INVESTIGAÇÕES SOBRE A LEXICALIZAÇÃO E SUA RELAÇÃO
COM O SURGIMENTO DE NEOLOGISMOS NA LÍNGUA**

Denilson Pereira de Matos e Adilio Junior de Souza209

**A FARSA DA BOA PREGUIÇA À LUZ DA SEMIÓTICA: UMA ANÁLISE
DO FIGURINO NO ESPETÁCULO**

Elinês de Albuquerque V. e Oliveira230

**DA CANÇÃO AO CINEMA: AS INTERSEMIOSSES EM *VEJA ESTA
CANÇÃO* DE CARLOS DIEGUES**

Rachelina S. de Lacerda e Elinês de A. V. e Oliveira252

**O PODER DE MANIPULAÇÃO DO EFEITO DOMINANTE NA
NOTÍCIA: O CASO SANTIAGO**

Flavia Corrêa Galloulckdio269

**UMA PERCEPÇÃO SEMIÓTICA DO CÔMICO EM ÓPERA DO
MALANDRO**

Rafael Torres Correia Lima e Elinês Albuquerque Vasconcelos e
Oliveira289

**A ESCRITA COLETIVA DAS REDES SOCIAIS: ORGANIZAÇÃO DE
UMA GRAMÁTICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS VIRTUAIS**

Maria Teresa Tedesco V. Abreu e Cristina Normandia309

ORIGEM E EVOLUÇÃO DO ALFABETO PORTUGUÊS

Júlia Rafaela Mantovani Ribeiro, Lilian Cristina Granziera e
Maria Suzett Biembengut Santade326

**UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO DESIGN DE CAPAS DE
REVISTAS PARA ADOLESCENTES SOB O PONTO DE VISTA
SEMIÓTICO**

Elisa Socorro Cavalcante Botelho Neves e Claudio Manoel de
Carvalho Correia337

TEXTO DE APRESENTAÇÃO

O 5º Colóquio Internacional de Semiótica da UERJ – 5º COLSEMI - é resultante de um trabalho iniciado em 2002, a criação do Grupo de Pesquisa “Semiótica, leitura e produção de textos” (SELEPROT), então liderado pelas professoras Darcilia Marindir Pinto Simões (UERJ) e Nícia Ribas D’Ávila (UNESP). Em 2007, o 1º COLSEMI aconteceu acoplado ao IX Fórum de Estudos Linguísticos da UERJ. Em 2009, o 2º COLSEMI já se constituiu autonomamente e viu o sucesso de seus objetivos, uma vez que contou com a participação de 380 estudiosos. Em 2010, o 3º COLSEMI surpreendeu a organização, pois contou com a presença diária de mais de 300 pessoas, tendo aproximadamente 500 inscritos entre pagantes, convidados e isentos (alunos de graduação).

Em 2012, o 4º COLSEMI reuniu mais de 600 pesquisadores advindos de diferentes regiões do Brasil, principalmente do Nordeste, e também professores-pesquisadores de universidades estrangeiras (Universidade da Beira Interior- Portugal, Universidade de Turim e Universidade de Roma Tor Vergata- Itália). Atualmente, o grupo SELEPROT é liderado pelas professoras Darcilia Marindir Pinto Simões (UERJ) e Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins (IFFluminense).

O 5º Colóquio Internacional de Semiótica da UERJ realizou-se em três dias consecutivos. O dia 20 de maio de 2015 destinou-se aos minicursos e às comunicações orais em grupos temáticos ou individuais. No dia 21 de maio, houve a abertura oficial do evento com o pronunciamento das autoridades da UERJ, seguido de conferência, mesas-redondas, sessões de pôsteres e atividade artística. No dia 22 de maio, houve novas mesas-redondas, sessões de pôsteres, conferência de encerramento, atividade artística e atividade de confraternização.

Por intermédio de encontros acadêmicos como o 5º COLSEMI, a universidade brasileira objetiva a meta de trocar ideias e buscar o aperfeiçoamento de paradigmas de trabalho técnico-acadêmico e científico, que tragam efetivos benefícios para a educação brasileira, em todos os níveis. Cumpre esclarecer que os membros do SELEPROT, dos Setores de Português e de Italiano do Instituto de Letras e os projetos LABSEM e DIALOGARTS associaram-se, a fim de dar visibilidade a suas pesquisas e produções no campo da Semiótica e, ao mesmo tempo, trazer pesquisadores de universidades nacionais e internacionais para um diálogo, em prol do amadurecimento teórico, do aperfeiçoamento dos métodos de pesquisa e, também, de nossas práticas socioeducacionais, como bem mostram os trabalhos que compõem a coletânea.

Os textos que se apresentam nos diversos volumes desta coletânea inserem-se, em sua maioria, nos estudos voltados às diferentes linhas da Semiótica, disciplina reconhecida como a ciência dos signos. Observamos que muitos trabalhos se voltaram para o ensino de língua materna, o português do Brasil, com a finalidade de mostrar que a Semiótica, juntamente com outras disciplinas, ajuda a concretizar os dois eixos de prática de linguagem que constituem, atualmente, os Parâmetros Curriculares Nacionais (os PCN): as práticas de uso da linguagem e as práticas de reflexão sobre a língua e a linguagem. Nesse sentido, compreende-se a semiótica como uma ciência dinâmica, visto que os diferentes tipos de signos, sejam verbais, sejam não verbais, estão sempre em mutação, seguindo o percurso sócio-histórico-cultural da sociedade em que vivemos. Assim, esperamos que você, leitor, possa usufruir dos trabalhos que constituem os três volumes desta coletânea. Porém, antes, é preciso perguntar: “Trouxeste a chave?”.

Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins
Claudio Manoel de Carvalho Correia

PEIRCE E “A CARTOMANTE”

Willian Lima de Sousa (UFPB)*

*

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras (UFPB)

1. INTRODUÇÃO

O texto literário permite uma série de incisões analíticas. Com base nesta afirmação, a falácia de que uma obra literária está esgotada no que concerne às revisitações analíticas cai por terra. Ao estabelecer um *corpus*, uma categoria analítica e uma base teórica, uma obra pode ser analisada inúmeras vezes, pois a relação entre os três elementos citados anteriormente possibilita novas leituras sobre um objeto extensamente examinado criticamente.

Esse preâmbulo visa justificar a escolha de “A Cartomante”, de Machado de Assis, como *corpus* para essa análise. Na contística machadiana, cerca de duzentos contos, uma obra nitidamente conhecida e estudada é “A Cartomante”. Na bibliografia crítica sobre a obra em questão, percebemos uma série de análises que elencam esse conto de Machado de Assis como *corpus*. Entretanto, voltamos nossa atenção para o epílogo da diegese, ou seja, delimitamos a parte final da narrativa, precisamente os eventos precedentes ao encontro entre Camilo e a cartomante. Isso não quer dizer que outros trechos da narrativa serão desprezados, todavia, nos deteremos criticamente no desfecho do conto, principalmente a leitura feita por Camilo ao se deparar, na Rua da Glória, com o céu e o mar dando um abraço infinito e as consequências dessa leitura.

Tomamos como categoria analítica o termo “semiose ilimitada” visando analisar, pelo menos, duas leituras distintas de alguns elementos endofóricos e exofóricos presentes no *corpus* que favorecem dois tipos de leitura, uma positiva e outra negativa. Utilizamos as contribuições teóricas de Peirce¹, pois percebemos sua funcionalidade no processo

1 As leituras de Décio Pignatari e de Expedito Ferraz sobre os conceitos teóricos de Peirce serão cotejadas nessa análise.

de tradução do mundo. Logo, o leitor/tradutor será influenciado a ver/ler os múltiplos significados de um signo em uma obra literária. Por se tratar de um conto, alguns elementos da teoria do conto, de Ricardo Piglia, serão utilizados.

2. DISCUSSÃO TEÓRICA

Paul Zumthor, Louis-Jean Calvet, Alberto Manguel abordam em seus estudos que o ato de leitura transcende o verbal; o não-verbal também pode ser lido e interpretado. Zumthor e Calvet desenvolveram seus estudos descrevendo a funcionalidade do não-verbal em comunidades ágrafas. Manguel pontua as múltiplas formas de leituras realizadas por nós, humanos, e uma delas concerne à capacidade que temos de ler imagens. Os autores citados descrevem como ocorre o processo de leitura, porém, as ferramentas que possibilitam essa leitura estão diluídas em seus textos. Acreditamos que todos esses autores, de alguma forma, carregam em suas leituras alguma influência das contribuições de Charles Sanders Peirce.

A semiótica peirciana indica que todo signo é passível de leitura. Desse modo, sua elaboração teórica transcende a ótica da linguagem verbal; o não-verbal também é privilegiado em seu modelo teórico.

Outro fator preponderante no modelo teórico de Peirce é a caracterização do leitor. Este é tido como um “tradutor do mundo”, sobre ele está à capacidade de perceber o mundo de diversas maneiras. Logo, somos capazes de olhar para um único objeto e tecermos várias leituras. Se temos essa possibilidade de uma leitura plural de signos em nossa vida automatizada, no caso da obra de arte, a disseminação de

significados é ainda maior. Sobre literatura, Ezra Pound (2006) sinaliza para duas características intrínsecas desse tipo de arte. São elas:

1) “Literatura é novidade que permanece novidade” (POUND, 2006, p.33).

2) “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. (POUND, 2006, p.40).

As duas afirmações de Pound implicam que a potencialidade de significações em um poema, um romance, um conto é substancial, logo, não temos relações óbvias entre signos nas artes. A literatura só permanecerá novidade para um mesmo leitor, se a carga de significados for extremamente ampla.

Outra característica da obra de arte que corrobora com o pensamento de Pound já foi demonstrada pelos formalistas russos, precisamente o processo de desautomatização da linguagem em obras literárias. Estabelecendo uma comparação com a linguagem objetiva, a linguagem cotidiana visa eliminar a pluralidade de significados. Na linguagem artística, observamos uma intensificação da multiplicidade de significados. Tendo em vista essas especificidades em um texto literário, o processo de tradução por parte do leitor é instável, pois a arte desestabiliza os significados fixos. Dito isto, a literatura obriga o leitor/tradutor, no processo de leitura, a ver/ler os diversos sentidos de um signo.

A possibilidade que temos de ler/interpretar um signo de várias maneiras foi denominado por Peirce de semiose ilimitada, este procedimento implica dizer que, ao concebermos um novo signo, estamos necessariamente alicerçados em um signo anterior. Segundo

Peirce (2012), esse movimento contínuo de traduções pode ser interrompido, entretanto dificilmente chegará a uma tradução final. Não é nosso objetivo fazer uma resenha crítica dessa teoria nesse momento, contudo, essas considerações são importantes para adentrarmos na esfera analítica do conto machadiano. A partir da relação entre teoria e *corpus*, observaremos as contribuições de alguns conceitos da teoria peirceana para o entendimento estético do texto artístico.

3. ANÁLISE TEXTUAL

Iniciemos nossa leitura crítica de “A cartomante” *in media res*. Três citações são imprescindíveis para iniciarmos essa leitura analítica. Vejamos:

(1) No dia seguinte, estando na repartição, recebeu Camilo este bilhete de Vilela: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”. Era mais de meio-dia. Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? (ASSIS, 2005, p. 51).

(2) — As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita. . . Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta. (ASSIS, 2005, p. 54).

(3) A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela

Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável. (ASSIS, 2005, p. 55-56).

Estamos diante de três fases relevantes da narrativa. Camilo recebe o bilhete de Vilela. No trajeto até o encontro com esse, entra na casa da cartomante que lhe restaura a paz de espírito. Ao deixar a presença da cartomante, Camilo faz uma leitura positiva dos signos céu e mar e sente-se confiante para o encontro com seu amigo de infância. O leitor fica intrigado; o triângulo amoroso foi desvendado por Vilela? A cartomante está certa em seus vaticínios referente ao futuro do consultado? Estes questionamentos são elucidados em nossa leitura ordinária do conto. Porém, outros elementos que estão cifrados nessa narrativa permitem um conhecimento antecipado do desfecho dessa obra.

A primeira citação que fizemos do conto sinaliza, na perspectiva do leitor, para a descoberta da traição por Vilela. Nesse momento da diegese, o leitor infere que Vilela é conhecedor da relação amorosa entre sua esposa Rita e seu melhor amigo Camilo. O bilhete com a seguinte frase: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”, causa uma instabilidade espiritual em Camilo. Até esse momento da narrativa, esse personagem é caracterizado por um ceticismo flagrante. O descrente Camilo busca alívio espiritual nas palavras de uma cartomante, temos um novo personagem, a descrença de outrora cede lugar à superstição. Esse é um momento de exceção nessa narrativa, pois o trajeto desse personagem no decorrer da história sofre uma ruptura significativa, há uma modificação no comportamento do personagem, o cético de outrora cede lugar ao místico Camilo.

No conto, temos uma série de evidências dessa alteração no comportamento de Camilo. Desde o início da história, os indícios da descrença de Camilo são facilmente percebidos pelo leitor. A primeira referência de incredulidade dessa personagem é observada nas primeiras linhas do conto. O narrador inicia citando uma frase contida em *Hamlet*, “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (ASSIS, 2005, p. 47). Retificando, essa frase é proferida por Rita e endereçada a Camilo. Ao ouvir isso, a reação de Camilo é o escárnio. Rita diz: “Ria, ria. Os homens não acreditam em nada” (ASSIS, 2005, p. 47). Outra referência direta a ausência de credences desse personagem concerne ao questionamento feito a Rita sobre a crença de sua amante nas palavras de uma Cartomante, ele diz: “Tu crês deveras nessas cousas?” (ASSIS, 2005, p. 48). Por fim, o narrador descreve que na infância, Camilo era muito supersticioso, porém “aos vinte anos desapareceu”, “Camilo não acreditava em nada”. Ao entrar na casa da cartomante, essa estabilidade no comportamento do personagem rui, todas as superstições do passado voltam e irão influenciar sua leitura de mundo, ou seja, sua tradução de signos.

Na terceira citação, nós leitores, temos acesso à tradução feita por Camilo da relação entre os significados de céu e mar, em sua perspectiva, dando “um abraço infinito”. O personagem faz uma leitura precipitada e positiva dessa visão, pois confia decisivamente nas palavras da cartomante. Porém, como afirma Pound, as imagens na literatura carregam uma multiplicidade de significados, entendemos também que, em uma obra literária, os significados não são estáveis, por meio dessa instabilidade, podemos ler a visão do céu e mar a partir de duas óticas distintas:

1ª) Leitura endofórica ou positiva: os elementos que estão disseminados no texto, na ótica de Camilo, permitem uma leitura positiva;

2ª) Leitura exofórica ou catastrófica: os elementos que estão disseminados no texto que apontam para um significado fora do texto.

A primeira leitura é aquela observada pelo personagem e em caráter endofórico. Após a entrevista com a cartomante, Camilo depara-se com dois signos na Glória, o céu e o mar dando um abraço infinito, esses signos são lidos pelo personagem de forma positiva, algo que corrobora com as palavras da cartomante. Céu e mar são símbolos, pois o símbolo “representa o objeto porque assim determina uma regra ou convenção” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 30). No *Diccionario de los Símbolos*, temos acesso a uma gama de referência sobre os significados das palavras céu e mar. Vejamos alguns:

Cielo: Símbolo cuasi universal por el cual se expresa la creencia «en un Ser divino celeste, creador del universo y garante de la fecundidad de la tierra (gracias a lãs lluvias que él vierte). El cielo es también um símbolo de la conciencia. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 281, 285).

Mar: Símbolo de la dinãmica de la vida. Mar simboliza un estado transitório entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la Duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte. Entre los místicos el mar simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de lãs pasiones (CHEVALIER, CHEERBRANT, 1986, p. 689-690)

Entre as muitas referências convencionais sobre os significados das palavras céu e mar, podemos destacar algumas que podem ser relacionadas ao personagem Camilo. O céu como símbolo de consciência é representativa na ótica do personagem, pois este alcança uma paz de consciência após a entrevista com a cartomante. No que concerne ao mar, temos um grupo de significados que foram parcialmente considerados por Camilo. O mar simboliza a dinâmica da vida, uma situação de ambivalência, dúvida, representa vida e morte. O personagem está sufocado pelo sentimento de ambivalência referente à descoberta ou não de Vilela, a dúvida é dissolvida com as palavras positivas da cartomante. Desse momento em diante, uma visão unilateral e positiva pautará as possíveis semioses desse personagem. A idéia de morte é descartada em sua leitura na Glória, o narrador assevera que o personagem “teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável”. Nessa leitura de Camilo, observamos como ocorre a semiose ilimitada, pois dentro de alguns padrões de significados “fixos”, o leitor/tradutor consegue romper uma cadeia convencional e estabelecer uma nova semiose, um novo significado. O símbolo impõe uma leitura habitual, entretanto, ao romper essa terceiridade, o significado torna-se “novo”, possivelmente, temos uma volta à primeiridade peirceana. Camilo processa a imagem do céu e mar alicerçado na idéia de infinito, vida longa, amizade longa; uma leitura possível.

A profecia da cartomante favorece uma semiose positiva por parte de Camilo, essa tradução do personagem conduzirá o leitor ao vislumbre de um *happy ending*. Nessa fase final da narrativa, o leitor já conjecturou o desfecho da narrativa (final falso), mas é surpreendido com o assassinato de Rita e Camilo.

Realizando uma leitura retroativa, Rita, ao relatar que esteve em uma cartomante, foi tida como néscia por Camilo. Ironicamente, o leitor pode retomar uma das frases proferida por Camilo e endereçada a Rita, “Tu crês deveras nessas cousas?”. Camilo creu e o resultado foi adverso. Uma outra leitura pode ser tecida, pois uma visão catastrófica é disseminada no decorrer do conto indicando um desfecho obscuro.

Nas artes, os significados não são estáveis. A serviço dessa segunda leitura, temos uma série de elementos disseminados em todo o conto que implica/vaticina um desenlace caótico. Por se tratar de um conto, recorreremos aos pressupostos teóricos de Ricardo Piglia, ou seja, sua teoria sobre o conto. Piglia (1994) descreve que uma das características do conto é sempre contar duas histórias. O teórico descreve como essa segunda história é elaborada conjuntamente à narrativa principal.

O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada. (PIGLIA, 1994, p. 38-39).

No que propõe Piglia, os elementos cifrados favorecem uma segunda história, em nosso caso, as informações espalhadas não estão a favor de uma segunda narrativa, mas preconizam um outro final. No transcurso da diegese, elencamos elementos exofóricos, outros indexicais, que corroboram e potencializam esse segundo final, ou melhor, o real epílogo do conto. Vejamos essa tipologia:

- Referência à tragédia *Hamlet*;
- Referência ao mito de Lilite;
- A barcarola cantada pela cartomante;
- Céu e mar: Gênesis 1 (ausência de vida).

Essas referências indicam possíveis leituras e significados fora do texto. Isso tem uma implicação decisiva no momento da leitura, pois a relação entre esses traços espalhados na narrativa preconiza, gradativamente, uma outra visão do conto. Talvez, o leitor menos atento despreze essas alusões. Elencamos quatro momentos relevantes do conto para demonstrarmos como ocorre essa disseminação semântica da morte. Essas alusões ao elemento morte vão gradualmente aparecendo e tornam-se mais representativas quando o final do conto se aproxima.

No início do conto, há uma referência à tragédia *Hamlet*. Esta menção é descrita pelo narrador, pois Rita busca convencer Camilo da veracidade das palavras da cartomante. O narrador indica que Rita cita as palavras de Hamlet, o príncipe, ao amigo Horácio, “Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha nossa vã filosofia” (ASSIS, 2005, p. 47). Na peça, após a aparição do espectro, o leitor observa um ambiente tenso entre os personagens. Há uma dúvida substancial sobre a veracidade das palavras do fantasma. Desse modo, Hamlet profere a frase que é utilizada pelo narrador de “A cartomante”. Em *Hamlet*, a mensagem do espectro é analisada e posta a prova, só então, o príncipe age. No conto machadiano, as palavras da cartomante, primeiramente, geram escárnio por parte de Camilo, após o que, em uma situação tensa, o próprio Camilo ouve as palavras da mesma cartomante, não as analisa ou põe à prova, age de forma precipitada, assim é conduzido ao caos.

Outra face da tragédia é a morte no desfecho da trama. Nessa alusão ao *Hamlet*, o epílogo dessa obra mostra uma série de morte em cadeia. Podemos indicar uma relação arquetípica entre os finais dessas obras. Porém, por se tratar de uma referência no início da narrativa, a alusão shakespeariana ao desfecho mortal pode ser desconsiderada pelo leitor. Neste momento da diegese, estamos entrando na história, a semântica relativa à morte ainda é muito tênue. Assim, essas palavras de Hamlet funcionam como uma mera citação.

A segunda referência a morte concerne ao mito de Lilite. Podemos observar essa referência quando Rita e Camilo iniciam sua relação extraconjugal. O narrador descreve como ocorre esse primeiro contato mais íntimo entre os personagens.

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura, mas a batalha foi curta e a vitória delirante. (ASSIS, 2005, p. 50).

Na mitologia hebraica, Lilite é um signo associado à morte. Entretanto, no trecho citado, não há uma referência explícita ao mito de Lilite e ao signo da morte. Todavia, o modo como é descrito o primeiro contato carnal entre Rita e Camilo sinaliza para o mito, “como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca”. Na mitologia hebraica e nas artes, Lilite é retratada como uma serpente. Judit M. Blair descreve que “in the Renaissance, Michelangelo portrayed Lilith as a half-woman,

half-serpent, coiled around the Tree of Knowledge” (BLAIR, 2009, p. 25). Temos uma primeira relação entre Rita e Lilite. O Modo como Rita se acerca de Camilo é outra referência ao modo como Lilite matava seus parceiros, ou seja, com uma compressão forte na região do peito.

A derradeira referência ao mito de Lilite concerne ao modo metafórico e desautomatizado relativo ao beijo dado por Rita em seu amante. O narrador utiliza a seguinte frase, “pingou-lhe o veneno na boca”. Essa frase pode ser lida de duas formas distintas. Primeiramente, consideremos a metáfora do beijo. Na comparação entre serpente e Rita, o abraço e o ato de enroscar-se no corpo do amado, conseqüentemente, o beijo seria o ato de pingar o veneno na boca. A segunda leitura, desmetaforizada e associada ao mito, permite uma visão caótica dessa relação extraconjugal que culmina com o signo morte, ou seja, o veneno.

A referência ao mito de Lilite está tão diluída na diegese que dificilmente será relacionado à morte. A disseminação desse elemento ocorre de maneira implícita, assim é pouco provável que seja observada pelo auspicioso leitor. Essas duas primeiras referências concernem ao domínio do leitor, pois abordam a competência do narrador em relatar os fatos. As próximas duas alusões à morte estão no nível do leitor e das personagens.

Após a profecia da cartomante e o alívio espiritual de Camilo, temos outra alusão ao signo morte, no momento da despedida entre Camilo e a cartomante, esta entoando um gênero musical.

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a

paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o tÍlburi esperando; a rua estava livre. Entrou e seguiu a trote largo. (ASSIS, 2005, p. 55).

Camilo teve acesso ao discurso positivo da cartomante, mas ao mesmo tempo, o personagem e o leitor estão em contato com uma desconstrução das palavras proferidas pela cartomante. A barcarola cantada pela profetisa permite essa colisão interpretativa. Por meio do gênero musical descrito no texto, inferimos que o sotaque seja português, pois a barcarola é um tipo musical originária de Portugal. Massaud Moisés descreve algumas características desse gênero musical que são importantes para entendermos sua funcionalidade no enredo da obra.

Poema medieval, do tipo das cantigas de amigo, exclusivo, ao que indica, do lirismo galaico-português. Uma vez que se desconhecia o nome que ostentava durante a Idade Média (...) a moça do povo dirige-se às ondas do mar, em confiança, lamentando o afastamento, a demora ou a partida do bem-amado. (MOISÉS, 2013, p.52).

Por se tratar de uma cantiga de amigo, observamos duas particularidades desse gênero textual: a obra é composta por um homem, o autor sob a ótica feminina expressa seu lamento sobre “a demora ou a partida do bem-amado”. A segunda vertente desse gênero musical aborda à morte por amor. Percebemos então que a cartomante utiliza dois discursos sobre o mesmo tema. Na história trivial, o leitor e a personagem acessam diretamente as palavras positivas da cartomante sobre o desfecho positivo da situação apresentada por Camilo. Porém, a barcarola surge como um prenúncio de desgraça.

Esses três elementos difundidos no conto trazem gradativamente a idéia da morte das personagens. Camilo segue seu caminho rumo à casa de Vilela, neste momento, aliviado e confiante. O narrador descreve que: “Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável” (ASSIS, 2005, p. 55-56). Como demonstramos anteriormente, essa leitura de Camilo é precipitada e influenciada pelas palavras da Cartomante, mas, outra tradução pode ser realizada tendo esses mesmos signos avaliados anteriormente, o céu e o mar.

No processo de semiótica ilimitada, podemos atribuir novos significados aos signos que traduzimos. O céu e o mar dando um abraço infinito pode naturalmente remeter ao tipo de leitura realizada por Camilo, porém, outro significado exofórico pode ser retirado desses signos. No livro de *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia, lemos no relato da criação que: “no princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas” (ALMEIDA, 2011, p. 1). Este é o relato do primeiro dia da criação, neste período de tempo, Deus fez o céu e a terra, a terra era coberta por água, desse modo, a visão que temos é somente do céu e mar. Nesta ocasião só havia trevas, o homem não havia sido criado, ou seja, há uma ausência de vida. Essa tradução poderia ter sido feita por Camilo. Segundo Fidalgo (1998), as unidades, céu e mar, tornam-se signos relevantes quando preenchemos esses itens de significados. Duas leituras poderiam ser realizadas, ou mais, pois a semiótica ilimitada depende da vivência do leitor. No momento em que Camilo traduz positivamente os signos céu e mar, ele está sob influência da profecia da cartomante, dessa maneira, as palavras da cartomante refrearam qualquer outro tipo de leitura possível.

Alicerçado no vaticínio da cartomante, Camilo segue seu caminho até a casa de Vilela. O narrador descreve o desfecho do conto:

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há? Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensangüentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão. (ASSIS, 2005, p. 56).

Essas quatro referências exofóricas denotam para a disseminação do signo da morte neste conto. Cada uma com a sua peculiaridade e gradativamente sinalizando para o epílogo que foi descrito pelo narrador. O leitor é duplamente surpreendido no final desse conto, pois criou uma expectativa positiva que é rompida com o assassinato de Rita e Camilo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enredo dessa narrativa é extremamente simples, o clímax desse conto está centrado na profecia da cartomante e no desfecho da obra. O leitor não necessita de uma grande vivência literária para entender a história trivial, porém os motivos livres que estão disseminados nesse conto enriquecem significativamente a leitura/tradução do enigma que não foi desvendado por Camilo e nem por nós. A astúcia do narrador

conduziu tacitamente o personagem e os leitores para a morte. Deixemos a ficção por um momento. Uma elaboração artística desse nível atesta a qualidade estética das obras de Machado de Assis. Somente por meio da junção de três ramos teóricos, Peirce, Pound, Piglia, foi possível, mais uma vez, observar a grandeza estética de “A cartomante”.

5. REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Contos Escolhidos. Apresentação Sarah Diva Silva Ipiranga*. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2005.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 2011.

BLAIR, Judith M. *De-demonising the Old Testament: an Investigation of Azazel, Lilith, Deber, Qeteb and Reshef in the Hebrew Bible*. Tubingen: Mohr Siebeck, 2009.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral e tradição escrita*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986

FERRAZ JÚNIOR, Exedito. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NOTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11ª ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. Org. e apresent. Augusto de Campos. S. Paulo: Cultrix, 2006.

PEIRCE, C. Sanders. *Semiótica*. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. In: _____. O laboratório do escritor. São Paulo: Iluminuras, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MARCAÇÕES CULTURAIS EM “ÁFRICAS: DO BERÇO REAL À CORTE BRASILIANA”

Risoleta Viana de Freitas (UESPI)*
Feliciano José Bezerra Filho (UESPI)**

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí - Mestrado Acadêmico em Letras. Especialista em Literatura e Ensino e Graduada em Letras/Português – UEMA;

** Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; Professor Adjunto do Mestrado Acadêmico em Letras – UESPI.

1. PALAVRAS INICIAIS

A Literatura, por si só, possui um vasto campo de análise, seja de cunho histórico, social, político, literário, podendo a mesma ser realizada em poesias, romances, músicas. Nesse sentido, Carvalho (2005, p. 118), afirma que, “a Literatura, como uma arte polissêmica, funciona como representação da imaginação que recria o mundo, expressando uma concepção intuitiva e individual da realidade do homem e de sua cultura”.

A relação entre literatura e cultura perpassa gerações, o que permite a (re) construção histórica e social, uma vez que ambas, ao reproduzirem através das palavras os valores, os hábitos, os costumes, permitem, por intermédio da diversidade cultural, a construção de identidades, como também de memória e cultura de povo. A exemplo, tem-se o carnaval, como sistema representativo de um conjunto de valores e culturas harmoniosamente ilustradas nas letras dos sambas-enredo, resultando em uma diversidade cultural marcante e, às vezes, dominante de uma época.

As letras dos sambas-enredos constituem um leque de possibilidades de estudos, haja vista que são elaboradas tendo em foco a cultura e a história seja local, regional, nacional e até internacional. Nessa perspectiva, é que o trabalho em tela se desenvolveu, analisando as marcações culturais presentes no samba-enredo, e como estas são identificadas e contextualizadas com aspectos da realidade sócio-cultural e histórica, uma vez que, pode-se verificar no texto do samba-enredo, assim como na manifestação carnavalesca, uma interação entre culturas distintas. A seleção do corpus “Áfricas: do berço real à corte brasileira”, apresentado pela Escola Beija-Flor de Nilópolis em 2007,

justifica-se por ter o samba-enredo, no seu processo de elaboração, como foco: a cultura e a história seja local, nacional e até internacional de determinado grupo ou comunidade, bem como pode-se destacar a seleção elementos e signos que, em relação um com os outros, produzem novos signos e significações.

Diante de tais colocações, acredita-se, que o estudo da diversidade cultural no samba-enredo pode ser realizado à luz da Semiótica da Cultura, uma vez que a mesma é conceituada como a ciência que investiga, dentre outros aspectos, o papel da linguagem na cultura, e a relação entre os sistemas culturais dentro do texto cultural, dentro de uma estrutura decorrente da própria linguagem (MACHADO, 2003), uma vez que não se pode conceber e analisar os fenômenos da linguagem e os processos comunicativos de forma isolada.

2. CULTURA, SAMBA E SEMIÓTICA DA CULTURA: ALGUMAS REFLEXÕES

O trabalho com a cultura, de modo geral, torna-se cada vez mais uma preocupação dos estudiosos contemporâneos. Estudar, definir cultura e suas ramificações significa estudar a história da humanidade, a forma como os homens se relacionam e concebem sua própria realidade e as transformações, pelas quais as sociedades passam ao longo do tempo. Segundo Santos (2012), cultura está diretamente relacionada às sociedades, nações e povos diversos que, conseqüentemente, possuem hábitos, costumes, crenças variadas e distintas que são cultivadas, repassadas de geração a geração dentro de um contexto histórico e cultural.

Considerando esse contexto, pode-se observar o surgimento de outras culturas, com características próprias e/ou distintas, a partir da relação e encontro entre culturas existentes, ou seja, surge o que se pode chamar de diversidade cultural. Isto porque “a diversidade das culturas existentes acompanha a variedade da história humana, expressa possibilidades de vida social organizada e registra graus diferentes de domínio humano sobre a natureza” (SANTOS, 2012, p. 15). Depreende-se então que o homem, re(cria) sua própria história, assimilando, transformando, estabelecendo e relacionando marcas e fatos de outras histórias/culturas.

Nesse sentido, Bhabha, pensa a relação cultura e diversidade cultural da seguinte maneira:

A diversidade cultural é reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade. [...]. A diversidade cultural pode inclusive emergir como um sistema de articulação e intercâmbio de signos culturais em certos relatos antropológicos do início do estruturalismo (BHABHA, 1998, p. 59).

Concebida como reconhecimento de costumes, de conteúdos, de signos que se relacionam, a diversidade do fazer cultural pode ser percebida através de formas variadas, perpassando pelo fazer artístico, musical, culinário, religioso, de modo que tais manifestações tornam-se processos culturais comunicativos, impregnados e constituídos de ideologias dos sujeitos envolvidos. Para reforçar tal pensamento, tomando

como exemplo o carnaval, o samba e suas manifestações, DaMatta, considerando o carnaval como rito, capaz de inventar e sustentar os personagens, promovendo “a identidade social” e construindo o caráter do indivíduo, bem como do grupo ao qual pertence, afirma que:

As manifestações como “o carnaval, as paradas, as procissões” são concebidas como ritos que possuem significações sociais e ideologias que não podem ser ignoradas, pois é a partir dos rituais que a “identidade social” e o “caráter” de um grupo, de uma sociedade são construídos. (DAMATTA, 1997, p. 27).

A manifestação carnavalesca e toda sua ritualização demarcam e representam momentos em que pares opostos relacionam-se diretamente como se não houvesse determinadas barreiras e bloqueios separando, por exemplo, particular e universal. Para DaMatta (1997), o rito marca o processo de transformação do particular no universal, do regional no nacional, do coletivo no individual e vice-versa, constituindo uma relação dialógica, uma encontro entre tais processos. Isto justifica-se e é possível porque, “o carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais do abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo” (1997, p. 29), é visto como propriedade de todos os indivíduos, em que há a descentralização da sociedade, onde os sujeitos, independente de classe, raça, gênero coabitam o mesmo espaço, compartilham o mesmo desejo, vivenciam as mesmas experiências, associam-se.

Esta associação e a aglomeração, em que grupos sociais diversificados dividem o mesmo espaço, com o objetivo de contemplar as manifestações e ritos do carnaval foi tomando forma, dando origem

às escolas de samba, representações maiores do período carnavalesco. Tendo origens relacionadas à cultura europeia, inicialmente, o carnaval associava-se à aglomerações urbanas, incluindo grandes e pequenos proprietários, porém tais características foram modificando-se ao longo da história, as manifestações carnavalescas foram adquirindo novos adeptos, nova roupagem, de modo geral, as culturas locais misturavam-se ao mesmo tempo em que se unificavam os ritmos, os programas.

Data de 1928, segundo Diniz (2014), a fundação da primeira escola de samba da cidade do Rio de Janeiro – a escola Deixa Falar. Trazendo as palavras de Santos (2008, p. 45) para esta pesquisa, verifica-se que:

Nos anos 20, no Rio de Janeiro, o carnaval de rua caracterizava-se pelos ranchos que desfilavam na Avenida Rio Branco, integrados principalmente pela classe média. Já a população mais pobre, que não podia pagar o preço das fantasias, divertia-se nos blocos e cordões, que saíam majoritariamente da Praça Onze de Junho, local fortemente identificado com os foliões

Ao passo que as escolas de samba, especificamente, as do Rio de Janeiro, se consolidavam, o samba ganhava destaque, sendo caracterizado como expressão musical, social e cultural que, segundo Leopoldi (1977), foi cultivado por grupos, organizações e associações que mais tarde constituiriam as escolas de samba. Ressalta-se que dentre os componentes e partícipes dessas organizações estão os negros e mestiços, escravos trazidos ao Brasil no período da escravidão.

Nesse sentido, analisar as marcações culturais no samba-enredo é dar enfoque e destaque aos grupos acima mencionados, valorizando

e valorando seus costumes, suas ideologias, uma vez que tem-se como resultado dessa aglomeração um encontro dialógico entre manifestações culturais distintas, que enriquecem-se a partir desse encontro, pois, conforme verifica-se nas palavras de Arantes (2007), marcados pela diversidade das temáticas abordadas, os sambas-enredos do carnaval carioca remetem a uma pluralidade de culturas/grupos sociais que possuem diferenças culturais particulares entre si, como, linguagem, danças, vestimentas, tradições.

Considerando os aspectos elencados acima, aplicam-se à análise objetivada neste trabalho, as concepções teóricas da Semiótica da Cultura, concebida como ciência que estuda o papel da linguagem na cultura e seus diversos processos comunicativos e sistemas culturais. Sistemas estes que relacionam-se uns com os outros na produção de sentidos e de novos sistemas, manifestados pela linguagem e, sendo por esta manifestados, como por exemplo – música, mito, religião, samba. Para Lótman (1979), a linguagem está em constante processo de desenvolvimento e, é lugar de interações, transformações e construção de sentido e ressignificações por meio da interação entre os diversos códigos e sistemas culturais.

Segundo Lótman (1979), a cultura é concebida como um conjunto de informações geradas, adquiridas e acumuladas pela coletividade da sociedade humana, informações estas conservadas e transmitidas de uma geração a outra. A cultura representa uma estrutura: familiar, organização social. Nessa perspectiva, o objeto da tipologia cultural pode ser definido como a descrição dos principais códigos culturais, em cuja base se formam as línguas de culturas isoladas – suas características comparativas e a determinação dos universais das culturas humanas.

A cultura edifica-se sobre a língua natural e sua relação constitui um de seus parâmetros essenciais. Uma das classificações da cultura é a sua divisão segundo os tipos de vinculação com o problema do signo, uma vez que o valor das coisas deveria ser signo e substituir algo mais significativo que ela própria. O valor é semiótico – determina-se pela sua representação. O estudo da diversidade cultural à luz da semiótica da cultura permite a realização de uma leitura dinâmica da natureza como processo sógnico, como produtor de sistemas semióticos, como atividade de culturalização da mente.

A Semiótica da Cultura, segundo Machado (2003) busca compreender a linguagem e suas diversas formas de manifestação e comunicação. É a compreensão do papel da linguagem na cultura e vice-versa, bem como as distintas manifestações culturais, como o mito, a religião, o folclore, a literatura, as artes, o cinema, os ritos, os comportamentos dos produtores, assimiladores e transmissores do fazer cultural. Tal processo poderia ser considerado como a tradução da tradição, uma vez que o encontro de culturas distintas estabelece uma relação, experiência dialógica, portanto, semiótica (MACHADO, 2003). Isto quer dizer que, os textos terão novos sentidos, a partir do contato, da interação com outros textos, pois reorganizar-se-ão. Por esta razão, afirma-se que a cultura é linguagem, é acumulação histórica de processos comunicativos.

Cultura, na concepção de Machado (2003), significa o processamento de informações e, conseqüentemente, a organização em alguns sistemas de signos, ou códigos culturais. Diante disso, este trabalho busca entender como são os registros, as representações das culturas nos diferentes meios e suportes, ou sistemas, dentre eles, o samba-enredo.

Para Velho (2009), o estudo poderá ser realizado na cultura e em todas as suas formas de manifestações, pois constituem unidades de diferentes sistemas de signos que, em interação uns com os outros possibilitam a formação de sentidos, recebimento de informação e transformação desta em novos conhecimentos, pois estudá-las é descrever as ideologias, os valores próprios do grupo e de seus participantes.

Nesta perspectiva, traz-se para este trabalho as considerações de Sonesson (1997), para quem a função da semiótica da cultura é a descrição dos sistemas semióticos que compõem e constituem a (a) cultura (a) de uma coletividade. O autor considera relevante nessa descrição a relação estabelecida, direta ou indiretamente, entre vida e sociedade, ou entre os sujeitos partícipes do processo de construção de uma organização social.

A cultura ou processo de construção cultural pode ser entendida como um processo que está em constante movimento, haja vista que é resultado da interação entre o homem e natureza, bem como entre natureza e homem, por ser o homem um ser sistema vivo.

Tal pensamento é reforçado com as colocações de Velho (2009, p. 253) ao afirmar que:

O mesmo movimento que move o Homem, enquanto sistema vivo, a se adaptar ao ambiente natural, move os sistemas de signos produzidos por ele a se adaptarem às necessidades da cultura e se tornarem complexos, mais elaborados, e dar conta de uma organização social cada vez mais sofisticada.

Os sistemas culturais são resultantes dessa movimentação, que é concebida como linguagem. E sendo linguagem pode ser percebida e assimilada de várias formas: verbais, não-verbais, visuais, gestuais. A esse respeito, Lótman (1979) argumenta que a cultura organiza-se em forma de textos (sistema de signos) que utilizam códigos que possibilitam o surgimento de diversas formas de expressões humanas, dentre elas a moda, o jornalismo, a dança, o samba. Isto é possível por que a cultura adapta-se a outros sistemas, e esse processo de adaptação cria modos específicos de comportamentos, de expressões corporais e de representação que dão sentido aos grupos sociais, bem como às suas especificidades. Diante disso, Velho (2009, p. 253) descreve “cultura como sistema de armazenamento, processamento e transferência de informação”, haja vista que compõe-se de vários sistemas culturais, que organizam-se a partir de uma estrutura.

Posto isto, concebe-se a análise semiótica aqui proposta, através do processo de modelização, que concebe o exame do sistema cultural a partir uma estrutura, uma organização, e propõe os sistemas modelizantes de primeiro e segundo grau, em que a linguagem natural (modelizante primário) e suas distintas formas de manifestações e sistemas culturais (modelizantes de segundo grau) relacionam-se produzindo sentidos e comunicando.

A compreensão desses sistemas por meio do processo de modelização garante a passagem de um sistema a outro dentro texto cultural, dentro da própria linguagem, uma vez que os sistemas não podem ser compreendidos isoladamente. Há, no mínimo, dois sistema dialogando, interagindo. Machado (2003) afirma que é pelo sistemas modelizantes que os sistemas desorganizados, sem estrutura codificada,

organizam-se e constituem linguagem. É pela modelização que os sistemas semióticos e culturais, organizam-se e constituem-se como processos e fenômenos comunicativos. “Modelizar, contudo, não é produzir modelos e sim estabelecer correlações {...}, é construir sistemas de signos a partir do modelo da língua natural” (MACHADO, 2003, p. 50).

Diante das colocações acima sobre a cultura, samba e semiótica da cultura, percebe-se que, todas as comunidades e sociedades possuem características específicas e distintas umas das outras e que, estudá-las nem sempre constitui tarefa fácil de execução, uma vez que há que considerar-se dispositivos próprios para cada estudo, bem como considera-se a maneira como estes se relacionam.

3. “ÁFRICAS: DO BERÇO REAL À CORTE BRASILIANA”: MARCAÇÕES CULTURAIS

A Agremiação da Escola Beija-Flor de Nilópolis, surgiu em 1948 – projeto idealizado por Milton de Oliveira (Negão da Cuíca), Edson Vieira Rodrigues (Edinho do Ferro Velho), Helles Ferreira da Silva, Mário Silva, Walter da Silva, Hamilton Floriano e José Fernandes da Silva, consolidando-se dentro da tradição carnavalesca do Rio de Janeiro. A referida escola destaca-se pelas múltiplas abordagens em suas temáticas, em que são notados aspectos da cultura local, regional, nacional e internacional.

O samba-enredo escolhido para análise foi o “Áfricas: do Berço Real à Corte Brasileira”, composição de Cláudio Russo, J. Velloso, Gilson Dr., Carlinhos do Detran, apresentada na avenida pela escola Beija-Flor. O enredo tematiza a África, suas manifestações, os elementos religiosos da cultura afro-brasileira, bem como as mais distintas formas e diversidades culturais que conta a história da chegada dos escravos

à Bahia, ao Rio, assim como também é possível observar a constituição da escola como uma pequena África, ou uma das múltiplas “áfricas que no território brasileiro se formaram; há a celebração da África real e das “áfricas brasileiras”, nota-se um canto ao herói e guerreiro africano, em que o sofrimento é visto como sinônimo de coragem, determinação, resistência e liberdade.

Assim, retomando o conceito de Machado (2003) sobre o processo de modelização, em que os sistemas organizam-se a partir da estrutura da língua - modelizante primário, pode-se considerar o samba-enredo como sistema de signos verbais, portanto, modelizante de segundo grau, que, na interação, no diálogo com outros sistemas – a música, a literatura, a religião, a dança, traduzem uma determinada cultura ou o cruzamento de manifestações culturais distintas, como ocorre no samba-enredo abordado neste artigo, em que cruzam-se as cultura do povo brasileiro e africano, resultando desse cruzamento novas manifestações, novos sistemas culturais.

Em todo o samba-enredo, percebe-se como os sistemas modelizantes secundários relacionam-se, produzindo novos sistemas culturais, todo o sentido do texto é resultado da seleção desses elementos que marcam o cruzamento de duas culturas, resultando nas culturas afro-brasileiras. A exemplo, tem-se, a religiosidade, o culto e a exaltação aos seres e divindades do Candomblé – culto ou religião de origem africana que foi trazida ao Brasil pelos escravos, tais como a expressão “Calunga” – designando elemento sagrado da religião citada. Dentre os elementos da Umbanda, pode-se elencar “Olorum – considerado Divino Criador.

Como percebe-se na primeira parte do samba, há uma evocação às divindades da mitologia africana – “Olodumarê, o deus maior, o rei senhor/Olorum derrama a sua alteza na Beija-flor/Oh! Majestade negra,

oh! mãe da liberdade”, como um pedido, um clamor às divindades e santos do Candomblé por proteção e bênçãos para a escola e seus componentes, de modo a celebrar a liberdade dos escravos. Além da evocação, percebe-se uma exaltação aos orixás.

Segundo Bispo (2009), as letras dos Sambas constituem representações do cotidiano e da identidade das comunidades e seus partícipes, simbolizadas em composições descontraídas, irreverentes e de protesto.

As marcações da diversidade de cultura presentes no samba em tela, são percebidas, também, porque além dos componentes da agremiação incorporarem e cantarem juntos o samba, permitindo-se sentirem e viverem as mesmas emoções, o público nas arquibancadas, acaba por compartilhar da mesma energia, resultando na mistura de vozes, de crenças, de cultura, fomando, naquele momento, outro discurso, outra identidade, dando ao público a ideia de pertencimento àquela comunidade ali representada.

Nas palavras de Cláudia Thomé (s/d), a seguir, tem-se uma visualização de como as escolas se organizam para apresentação no sambódromo.

O desfile que se assiste hoje apresenta, rotineiramente, mais de um samba de enredo louvando orixás do Candomblé de inspiração africana escrava. Além disso, a composição atual das escolas leva para a avenida “rainhas” à frente de suas baterias, bailados à moda da corte imperial nos passos dos mestres-salas e das porta-bandeiras e alas de baianas vestidas de modo a representar negras forras que vieram da Bahia para o Rio na Primeira República na chamada diáspora baiana.

Além dos elementos místicos, religiosos, o compositor apresenta aspectos da natureza, paisagem africana, ao mencionar, exaltar uma África da baobá – árvore de tronco largo, bem como fazer menção à cidade Ilê Ifê – cidade nigeriana, considerada o berço religioso de Yorubá.

Pode-se afirmar que a cultura nacional representada na avenida produz sentido no público, fazendo que haja uma identificação com a cultura manifestada. Nesta perspectiva, Stuart Hall afirma que:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (2005, p. 51).

Por fim, tem-se uma celebração das lutas e, conseqüentemente, das conquistas, das vitórias, reafirmando o orgulho de pertencer à comunidade nilopolitana, à cultura apresentada e representada na avenida. “Sou quilombola Beija-Flor / Sangue de Rei, comunidade (bis) / Obatalá anunciou / Já raiou o sol da liberdade.

Dessa forma, nota-se, que além do cruzamento, há um processo dialógico bem demarcado em culturas distintas, e que esse diálogo, essa interação permite o enriquecimento dos pares envolvidos, pois não há uma sobreposição de um fazer cultural sobre o outro. Segundo Bakhtin (1982), citado por Machado (2003), nesse encontro dialógico entre duas ou mais culturas, não há a fusão ou mesclagem das mesmas, cada uma conserva sua unicidade, sua estrutura, como resultado desse diálogo, tem-se o enriquecimento das culturas envolvidas, uma cultura experimenta a outra nesse processo.

4. PALAVRAS FINAIS

Conforme a temática abordada neste trabalho, objetivando analisar as marcações culturais no samba-enredo, e diante das considerações desenvolvidas sobre cultura, samba, assim como a respeito da Semiótica da Cultura, foi possível verificar que o samba-enredo da Escola Beija-Flor de Nilópolis, caracterizado como texto verbal e também cultural, constitui-se de elementos selecionados, de signos que se combinam para que assim, possam resultar em processos e fenômenos comunicativos. A seleção dos elementos e sistema signícos denota a interação, a passagem de um sistema para outro, resultando na construção de sentido que compõe o texto cultural. Vale ressaltar que a relação dialógica e passagem de um sistema cultural a outro, possível pela modelização, considerando a estrutura e unidade do texto, ou dos sistemas envolvidos, resultou no enriquecimento dos pares do processo de interação entre modelizantes primários (língua natural) e secundários destacados no texto (sistemas e signos selecionados durante a composição do samba-enredo).

5. REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARVALHO, Maria do Socorro. Memória e Identidade em Cais de Sagração, de Josué Montello. In: SOUSA, Elizeu Arruda de; TEIXEIRA, Marinalva Aguiar. (Orgs.). *Letras em Diálogo: estudos sobre linguagem e literatura*. Caxias: Rego, 2005.

DAMATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, André. *A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escolas de Samba: ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1977.

LOTMAN, Iúri M. *Sobre o problema da tipologia da cultura*. In: Schnaiderman, Bóris *et al.* *Semiologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. Coleção Debates.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editoria; São Paulo: FAPESP, 2003.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. *Estado, política cultural e manifestações populares: A influência dos governos locais no formato dos carnavais brasileiros*. 2008.

SANTOS, José Luiz. *O que é Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SONESSON, Göran. *Os limites da natureza e cultura em semiótica da cultura*. In Documentos da quarta reunião bianual da Sociedade Sueca para estudos sematológicos. Universidade de Linköping: Richard Hirsch Editores, 1997

VELHO, Ana Paula Machado. *A semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação*. Ver. Estud. Comun., Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009. Disponível em: www2.pucpr.br/reol/index.php/comunicacao?dd1=3633&dd2.

BISPO, Cristiano. *Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro*.

Disponível em http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Discursos_representacoes_sociais_da_Africa_nos_enredos_das_Escolas_de_Samba.pdf. Acesso em 21/11/2014

THOMÉ, Claudia. *Identidades construídas no ritmo do carnaval carioca*. Disponível:http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n7/claudia_thome.pdf. Acesso em: 03 de março de 2015.

MULTIPLICIDADE E
UNIDADE NO POEMA
DESEJO DE JOSÉ
EXPEDITO RÊGO:
UMA ABORDAGEM
SEMIÓTICA
ESTRUTURALISTA

Elimar Barbosa de Barros (UESPI)*
José Wanderson Lima Torres (UESPI)**

*

Mestre em letras pela universidade estadual do piauí (uespi)

**

Doutor em literatura comparada (UFRN). Professor da UESPI

1. INTRODUÇÃO

Em *A bidimensionalidade da estrutura da obra literária*, Roman Ingarden (1995) observa que é inerente a toda obra literária a existência de duas dimensões em sua estrutura, sendo uma correspondendo à sucessão de fases e a outra à multiplicidade de componentes heterogêneos a que ele chamou de camadas. Estas dimensões estão inter-relacionadas dentro do texto, e o sentido de uma está estritamente ligado ao da outra.

Partindo dessa abordagem teórica, este trabalho visa analisar estruturalmente o poema *Desejo*, publicado no livro *Horas Sem Tempo* (1999), do escritor piauiense José Expedito Rêgo. Essa análise passa pelo processo de isolamento de alguns aspectos do poema para, observando a sucessão de fases e a multiplicidade de camadas, chegar-se a uma compreensão a respeito de sua unidade de sentido.

Além da teoria do estudioso polonês, para se atingir este objetivo, buscar-se-á dialogar com estudos da semiótica do texto que discorrem sobre o percurso gerativo do sentido, a partir de proposições desenvolvidas por Winfried Nöth (1996), Diana L. P. de Barros (1999) e Vera Lúcia C. da Silva (2011) os quais discutem a proposta teórica de Algildas Julien Greimas (1917-1992) que aponta caminhos para se construir o sentido de um texto, ou melhor, para se chegar a uma interpretação coerentemente possível. Pois, a Semiótica estuda os sistemas que colaboram para a construção da significação [...]. (SILVA, 2011, p. 13).

Um poema tem uma unidade de sentido, no entanto vale lembrar que em se tratando de interpretação do texto literário, “a soma das várias interpretações seria o ideal”. (GOLGSTEIN, 2002, p.6). Isso porque pelo

seu caráter plurissignificativo uma interpretação não diz tudo sobre um poema, por isso o desafio de analisar o poema *Desejo*, na proposta que aqui se apresenta, é uma possibilidade de compreensão de sua unidade, não a palavra final sobre o assunto.

2. MULTIPLICIDADE E UNIDADE NO POEMA *DESEJO* DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA ESTRUTURALISTA

O texto literário talvez seja aquele que mais se aproxima do sentido etimológico da palavra “texto”: entrelaçamento, tecido. Como “tecido de palavras”, o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se percebe o entrelaçamento dos fios que o organizam. Norma Goldstein.

Perceber o entrelaçamento dos fios que se articulam na construção do poema *Desejo*, de José Expedito Rêgo, é o caminho que se irá percorrer nessa análise, para atribuir-lhe uma interpretação que esteja forjada na sua tessitura. Roman Ingarden (1995) ao estudar a estrutura da obra literária, mais especificamente do poema, observou que esta (a obra) se constitui em duas dimensões: a sucessão de fases e a multiplicidades de camadas.

A sucessão de fases diz respeito às partes da obra. Em cada parte, há uma fase substituindo a outra; uma espécie de elemento longitudinal que pode ser observado em qualquer texto poético; em outras palavras pode-se dizer que é a extensão do poema; a maneira como o texto se apresenta e leva a uma leitura que vai da primeira à última palavra numa sucessão crescente de fases: palavra por palavra,

linha, por linha, estrofe por estrofe, até que se chegue ao fim do poema. Para Ingarden (1995), essa dimensão tem caráter homogêneo, pois no geral, os componentes encontrados nas diferentes fases, são iguais em cada fase, existindo nas diferentes obras.

A segunda dimensão constitui-se por uma multiplicidade de elementos heterogêneos e atuantes que perpassam cada uma das fases da primeira dimensão. Os componentes heterogêneos dessa segunda dimensão são chamados de “camadas”. Por serem heterogêneas, essas camadas podem variar de uma obra para outra.

Ingarden (1995) observa que as duas dimensões estão inter-relacionadas dentro do poema, e uma não tem sentido sem a outra. Para o teórico, é justamente a existência da bidimensionalidade, cujas partes se interdependem e formam da multiplicidade a unidade interna, que faz da produção literária uma obra de características singulares, as quais não se encontram em nenhuma outra arte, nem mesmo em artes como a pintura que também possui camadas.

Assim, Ingarden (1995) destaca que os componentes encontrados em cada uma das fases são iguais, pelo gênero geral da obra literária, mas distinguem-se uns dos outros em aspectos particulares. Os diferentes componentes encontrados em cada uma das fases são:

a) Essa ou aquela formação linguístico-sonora; em primeiro lugar, o som da palavra.

b) o significado da palavra, ou o sentido de uma unidade linguística superior qualquer; antes de tudo, o da oração;

c) aquilo de que se fala na obra, o objeto representado nela ou em parte dela e, por fim,

d) uma ou outra aparência, na qual visualizamos o objeto da representação. (INGARDEN, 1995, p.3).

Ressalta-se, segundo Ingarden (1995), que os elementos se combinam para formar um todo superior: a obra. Nesse sentido, os sons das palavras se ligam para formar os versos, estes se unem em estrofes as quais, por sua vez, formam o poema. Desse modo, as camadas conferem à obra o caráter polifônico ao mesmo tempo em que se inter-relacionam para construir a unidade do texto. Para demonstrar as diferenças significativas e orientar a análise a partir da observação dessas camadas, Ingarden (1995) as descreve de forma explicativa, dividindo-as em quatro estratos.

O primeiro estrato é a *camada dos sons linguísticos* por meio dos quais se podem identificar efeitos emocionais, produzidos através de fenômenos de *caráter sonoro - linguístico* que acompanham o verso: o ritmo, a rima, a melodia do verso, mas juntos formam um todo; observa-se também por meio desse estrato, o uso de figuras ou recursos estilísticos sonoros como assonância, aliteração, e de construção sintática como polissíndeto, assíndeto, hipérbato, inversão, elipse, dentre outras.

O segundo estrato refere-se ao *nível semântico*. Trata-se da *camada significativa*, ou das unidades de significação. Concentra o significado das palavras, também, ligados uns aos outros, dinamizando o processo de sentidos. As expressões e as orações formam um todo: ligado ao pensamento, à leveza, clareza, ou peso e emaranhado de frases isoladas.

O terceiro estrato diz respeito à *camada objetual* ou *mundo representado na obra*. Refere-se a objetos representados, não

necessariamente com referente direto, identificável no mundo exterior. Trata-se das unidades temáticas do texto literário, do universo poético, mundo imaginado, no qual se encontram objetos, pessoas, processos, estados. Nesse estrato, também a multiplicidade e variedade dos componentes se juntam para organizar um todo.

O quarto estrato é a *camada das “Aparências”* cujos aspectos esquematizados surgirão para o leitor. Refere-se a “um fenômeno concreto e visível que experimentamos, observando uma dada coisa, no qual aparece ela mesma e suas qualidades”. (INGARDEN, 1995, p.7).

Esse estrato encontra-se vinculado a elementos dos outros estratos e leva o sujeito da percepção a intuir o objeto representado, observando as qualidades que o singulariza. Além disso, o objeto surgirá ou será visualizado pelo leitor, o que reforça o caráter polissêmico do texto poético.

As aparências são, por isso, não o objeto de nossas observações, mas seu conteúdo concreto, visível. Esse conteúdo condiciona-se e se determina tanto pelas particularidades do objeto observado, como pelas circunstâncias nas quais a observação se faz e, pro fim, pelas particularidades psicofísicas do sujeito que observa.

As aparências costumam ser não só visuais, mas também auditivas, palpáveis, etc. (INGARDEN, 1995, p.8).

Quando reflete sobre o último estrato, Ingarden (1995) deixa explícito que ao se analisar uma obra literária, não se pode deixar de considerá-la em duas direções, através das quais se verifica que as aparências estão ligadas à observação e à imaginação. A camada das

aparências, diferente das outras camadas, não se combina num todo ininterrupto, preenchendo todas as fases da obra do começo ao fim. Elas dependem do leitor. “Surgem de vez em quando, como se brilhassem por um instante, e se apagam quando o leitor passa à fase seguinte da obra” (INGARDEN, 1995, p.8).

É por considerar a percepção e incluir o leitor no processo de construção do sentido de uma obra, ao discorrer sobre a camada das aparências, que Roman Ingarden é muitas vezes considerado “pai da estética da recepção”. A proposta de Ingarden, fundamentada no método fenomenológico, busca estudar a obra e entender sua intenção significativa. É neste ponto que se pretende aproximar a análise aqui proposta com os estudos da semiótica do texto, com base nas abordagens feitas por alguns dos discípulos ou estudiosos de Algirdas Julien Greimas, citados anteriormente. Primeiro porque “um dos semioticistas que permaneceu mais fiel aos princípios da análise estrutural é Algirdas Julien Greimas”. (NÖTH, 1996, p. 163). Segundo, observa-se que “contrário à definição comum da ciência dos signos, Greimas se opõe a um conceito de semiótica como uma teoria de signos. Na sua definição, a semiótica deveria ser uma teoria da significação”. (NÖTH, 1996, p. 165).

Nessa perspectiva, verifica-se que o método fenomenológico de Ingarden e o semiótico dos seguidores de Greimas têm em comum uma abordagem que investiga a estrutura do texto em busca de sua significação ou de interpretações justificadas pela análise de elementos; observando fases e camadas interdependentes, no dizer de Ingarden; e níveis e etapas dentro de um *percurso gerativo* do sentido conforme os seguidores de Greimas.

Para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano do conteúdo sob a forma de um percurso gerativo. A noção de percurso gerativo do sentido é fundamental para a teoria semiótica e pode ser resumida como segue:

a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto;

b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis;

c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima;

d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito;

e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas.

(BARROS, 1999, p.9).

Como se verifica nas palavras de Diana Luz Pessoa de Barros, o percurso gerativo do sentido propõe uma análise do texto literário que perpassa várias etapas, partindo de estruturas mais simples às mais complexas. Para o objetivo desta pesquisa se recorrerá, apenas, aos pressupostos básicos

a respeito da primeira etapa do percurso, nível fundamental, porque ela trata da significação como oposição semântica mínima. Pois, o objetivo deste estudo é investigar a multiplicidade e a unidade de sentido do poema *Desejo*. Desse modo acredita-se que utilizar os pressupostos teóricos da bidimensionalidade de Ingarden e seguir a primeira etapa do percurso gerativo de sentido da semiótica greimasiana irá possibilitar a percepção a partir de dois olhares numa mesma direção: os significados múltiplos do poema e sua relação com a unidade de sentido.

A partir desses pressupostos teóricos, far-se-á a análise do poema *Desejo* de José Expedito Rêgo, refletindo sobre a multiplicidade de camadas que se organizam para formar a unicidade do poema. Entende-se que pelo caráter subjetivo e polissêmico da obra poética, as possibilidades semânticas desse poema não serão esgotadas nesta análise. O que se propõe aqui é desenvolver uma análise estrutural, em diálogo com a semiótica do texto, observando os elementos internos do poema. Intenta-se, assim, atingir um grau de objetividade possibilitado pela decomposição do poema nas camadas ou estratos analisados pelo teórico polonês. E pela observação de oposições semânticas perfazendo o nível fundamental do percurso gerativo de sentido.

Desse modo, esta análise observará, no primeiro momento, a composição gráfica do poema, para observar seus componentes linguísticos sonoros (*camada dos sons linguísticos*), posteriormente se irá apresentando as reflexões baseadas nas outras camadas e, simultaneamente, verificando as possíveis implicações de sentido decorrente dos elementos observados.

Desejo

Quero integrar o azul do céu
nos dias claros nos dias de flores
para que sendo luz e perfume
eu possa penetrar nos recantos sutis
da natureza inteira...

Mergulhar naquela nuvem branca
que se desmancha ao capricho do vento
e ser beijado pelas borboletas
e ser sugado por abelhas tontas
e morrer envolvido pela noite
enchendo-a de luar e de perfume...

Numa leitura dinâmica do poema, percebe-se que se trata de uma poesia lírica cujo título *Desejo* sugere que o eu-lírico irá falar de algo que lhe é subjetivo, de suas vontades. Não havendo determinante na palavra *Desejo* que nomeia o poema, pode-se evidenciar que essa palavra pode ser um verbo na 1ª pessoa (Eu desejo) ou um substantivo (o desejo, um desejo). A não determinação da classe gramatical a que pertence a palavra título do poema marca um primeiro traço de irregularidade que será reforçado na metrificação a qual apresenta variações quanto a rimas e ritmo.

Além disso, o poema parece ter uma só estrofe, uma vez que não há espaço em branco separando blocos de versos; fato que contribuirá para a ideia de unidade de sentido construída pelas partes do poema. Porém, levando-se em conta que apenas dois versos possuem inicial maiúscula, mesmo que a princípio se perceba que o poema apresenta uma só estrofe, há uma sequência de cinco versos que informam um primeiro desejo “Quero” e outra de seis versos que finalizam o poema apresentando o desdobramento do primeiro desejo “Mergulhar”.

de sílabas apenas os versos 1 e 3. Destaca-se também a repetição da palavra *dias* no 2º verso; quanto aos seis últimos versos, nota-se que há recorrência de dez sílabas poéticas e há uma rima interna (beijado/sugado).

Sabendo-se que as camadas se inter-relacionam para formar o todo, o que se observa dessa camada *linguístico – sonora* é que os elementos identificados no poema *Desejo* contribuem para a construção da *camada significativa*, ou *das unidades de significação*.

Na sequência de cinco versos, o eu lírico manifesta *o desejo* (“integrar o azul do céu”), *o momento* escolhido para sua realização (“nos dias claros nos dias de flores”) e *o motivo* (“penetrar os recantos sutis da natureza”). A partir da combinação desses elementos surgirá *o efeito* do desejo, manifestado no verso que se inicia com “Mergulhar”.

Observando o querer do eu lírico e o fato de as palavras “céu”, dia, “flores”, “luz” fazerem parte de um mesmo campo semântico: *natureza*, pode-se conjecturar que há no eu lírico um desejo de transformação. Ele deseja se “transubstanciar”, ou se desintegrar da matéria, uma vez que quer “ser luz e perfume”. Essa transformação é parte de um desejo maior: se integrar completamente à natureza - ser parte dela, por isso “integrar o azul do céu”.

A repetição da palavra “dias” associada às palavras: “claros” e “flores”, endossa a ideia de integrar-se ao “céu azul”, visto que somente durante o dia é possível identificar esse fenômeno natural. O desejo de ser parte da natureza, que brilha por que “luz” e cheira porque “perfume” durante o dia, é o objeto representado no que seria a primeira estrofe do poema. Essa reflexão contribui para identificar o universo poético, o mundo imaginado no poema, suas unidades temáticas, descritas no

terceiro estrato da fenomenologia proposta por Ingarden (1995).

A recorrência de elementos da natureza, também, manifesta-se nos seis últimos versos (nuvem, vento, borboletas, abelhas). Essa repetição corrobora a ideia de que o desejo do eu lírico é ser, simplesmente, um elemento da natureza, mas não apresenta os motivos. Nesses versos, chega-se ao ápice do desejo do eu lírico; aos efeitos produzidos pela possível realização desse desejo. Uma vez “transsubstancializado”, assumindo a forma de “luz e perfume”, o eu lírico pode sair do estado de desejo (quero) e partir para uma ação que possibilite a realização do desejo (mergulhar). Somente, sendo “luz” e “perfume” ele terá condição de “mergulhar na nuvem branca”.

Segundo Ingarden (1995), a camada das “aparências” apresenta o conteúdo concreto, visível, no entanto precisa que o leitor vivencie a imaginação do poeta para atribuir significado plausível ao texto. Para ser capaz de compreender a imaginação, o leitor dispõe das palavras, dos recursos estilísticos e das formas que compõem o texto. Esses são os elementos que o autor disponibiliza, na estrutura interna da obra, para que o leitor possa observar e imaginar as intenções do poema. Assim, o leitor poderá atribuir significados ao poema, refletindo sobre as aparências, sobre o jogo de palavras cuja carga semântica relacionada aos elementos estruturais e fônicos leva à compreensão do universo poético presente na obra.

Nesse sentido, o percurso gerativo do sentido da semiótica do texto, no seu nível fundamental, é útil para esclarecer a relação do jogo de sentido no poema *Desejo*, a partir da determinação de oposições semânticas. No poema *Desejo*, a categoria semântica fundamental é: *vida versus morte versus vida*.

Essa oposição manifesta-se no texto de um lado pelos verbos: Quer e mergulhar - verbos que indicam ação e desejo de um sujeito vivo; e dos elementos da natureza que simbolicamente também representam vida como: luz, flores, borboletas, abelhas. Do lado inverso, a manifestação dos elementos que indicam a ideia de morte apresenta-se de forma variada, às vezes, pela construção do sentido literal de orações: “Quero integrar o azul do céu”, “Mergulhar naquela nuvem branca”; ou por meio de vocábulos como: desmancha e morrer.

“As categorias fundamentais são determinadas como positivas ou negativas ou eufóricas e negativas ou disfóricas”. (BARROS, 1999, p. 10). O interessante no poema *Desejo* é que, numa leitura superficial desses opostos, pode-se chegar à interpretação de que para o eu lírico o que é disfórico é a vida e a morte é eufórica. Contrariando a ideia de vida como geralmente se conhece: positiva. Isso porque o seu desejo é o de se integrar à natureza e para isso deseja “morrer envolvido pela noite”. Nesse percurso, o sujeito passa da vida, negativa, para a morte, positiva para o sujeito, uma vez que é fruto do seu desejo. O poema teria nesse sentido, como conteúdo mínimo fundamental a negação da vida e o desejo da morte como forma de liberdade ao se integrar aos elementos da natureza. No entanto, sendo esta símbolo de vida, ao se integrar a ela, o eu lírico passaria do estado de morte para o de vida. Nesse sentido, o conteúdo mínimo fundamental seria a negação da morte e a alegria da vida eterna junto à natureza. Vê-se, pois que “as estruturas fundamentais são aquelas que determinam a Instância Profunda e nela são reconhecidas as articulações dos sentidos mínimos.” (SILVA, 2011, p.15).

Compreende-se que há um conteúdo sócio-cultural registrado em nível mental e, a partir de certas concepções que se tem do mundo, os textos são iniciados, por isso, num primeiro momento, o contato com o texto é físico (frástico - em nível da frase), mas no seu interior há o que está além da expressão, há uma “*visão de mundo*” que contribuiu e que é a base das relações intrínsecas humanas no seio de dada sociedade, daí o termo transfrástico (o que está além da frase). Os sentidos são, assim, construídos, por uma teia gerativa de informações frásticas e transfrásticas selecionadas para gerar um efeito discursivo. (SILVA, 2011, p.14).

No primeiro momento, o contato frástico com o poema, revela uma irregularidade rítmica. Posteriormente, observando os aspectos semânticos, percebe-se que essa irregularidade pode estar relacionada com elementos transfrásticos. Por se tratar da tônica de um desejo e verificando as irregularidades da forma, pode se inferir que o sujeito desejante nesse poema é um eu insatisfeito com seu estado atual de vida; está inquieto e em busca de transformação, mesmo que para deixar de *ser* o que é, seja preciso *morrer* para renascer. Não há no poema elementos que possam precisar uma interpretação sobre os motivos de o eu lírico está fatigado da vida e desejoso de morrer integrando-se à natureza. Porém, há elementos formais e semânticos que demonstram sua insatisfação com a vida. Tais elementos, certamente, dizem respeito à época de produção. Como afirma Goldstein:

O ritmo, componente do poema, deve ter alguma relação com a época ou a situação em que é produzido. [...] A vida das pessoas no século passado e nos

anteriores, era mais padronizada, talvez mais calma. Nesse período, o ritmo era simétrico e regular. [...] A partir da segunda metade deste século, a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos simétrico. (GOLDSTEIN, 2002, p. 13).

Além das assimetrias já apontadas, no poema *Desejo* percebe-se, pela escanção realizada anteriormente, que ao contrário do que acontece nos versos anteriores, os cinco versos que seguem a ação de “mergulhar” do eu lírico possuem métrica regular - 10 sílabas poéticas; há um paralelismo sintático nos versos 8, 9, 10; há repetição do verbo ser, interrompida pelo verbo morrer; e há recorrência da conjunção *e* - evidenciando o polissíndeto.

Quer dizer chegando ao final do poema há uma certa regularidade formal, uma harmonia que não há nos outros versos. Sendo este o momento em que se encontra o efeito do desejo primeiro do eu lírico; quando enfim ele “mergulha na nuvem branca”; já se desintegrou da vida e se integrou à natureza, pode-se dizer, observando a regularidade da forma, que só então, o eu lírico encontra o equilíbrio que possivelmente não tinha na vida cotidiana.

A partir dessas notações, pode-se concluir que o eu lírico tendo realizado o desejo de se integrar à natureza encontra-se em estado de paz, de harmonia; podendo, inclusive, deixar de “*ser*” para “*morrer envolvido pela noite*”. Esse estado de equilíbrio se dá, porque mesmo morrendo ele estará enchendo a noite de “lunar e de perfume”; porque ele terá realizado seu desejo maior: Ser parte integrante da natureza;

ou deixar o mundo sensível, a vida cotidiana. Nota-se que o efeito, o resultado de encher a noite de “lunar de perfume”, só é possível se ele tiver realizado o primeiro desejo ser “luz e perfume”, nos versos anteriores.

Na unidade do poema, observa-se que o desejo do eu lírico é o de ser para sempre, em ciclo contínuo, parte da natureza, um elemento dela que lhe possa ao mesmo tempo ser *luz* e *perfume*. Isso fica evidenciado, no texto, pelo paralelismo semântico presente nos versos 3 (para que sendo *luz* e *perfume*) e 11 (enchendo-a de *lunar* e *perfume*).

Além disso, é notória a antítese entre as palavras *dias* e *noite*, como a confirmar que tudo que o eu lírico deseja fazer, no período que vai do dia à noite, está relacionado com sua vontade de ser um elemento da natureza. A ideia de sucessão ou continuidade do desejo é marcada, ainda, no texto, pelo uso das reticências, único sinal de pontuação empregado no poema, exatamente quando o eu lírico manifesta os desejos de poder “penetrar os recantos sutis da natureza inteira...” e de “encher a noite de lunar e de perfume”.

Assim, observando cada um dos estratos presentes no poema *Desejo* de José Expedito Rêgo, pode-se perceber que a inter-relação entre as unidades temáticas e a multiplicidade de elementos estruturais do poema levam à percepção de uma totalidade, de uma unidade de significação, segundo a qual se identifica o verdadeiro desejo do eu lírico: ser parte da natureza, viver com ela, ser para ela um elemento novo, o qual poderia lhe dá, ao mesmo tempo: luz e perfume. E verificando o nível fundamental, as oposições entre vida e morte, relacionado ao desejo de integração à natureza, pode-se conjecturar que o verdadeiro desejo do eu lírico é a vida eterna como os ciclos da natureza, reaparecendo dia e noite. Assim as oposições fundamentais surgem como temas, dentre outros: a negação da vida, desejo de morte, vida eterna.

O poema reflete, portanto, um desejo utópico do eu lírico, cujo único referente externo possível ainda seria parte da imaginação do poeta de suas ideologias ou mitos pessoais, pois não se conhece na natureza nenhum elemento que possa ser luz e perfume ao mesmo tempo. Destarte, o desejo do eu lírico é o de se desintegra da matéria para ser uma espécie de espírito da natureza, o qual não só é parte dela, como poderá estar em todos os cantos, sendo-lhe útil ao lhe garantir luz e perfume, dia e noite, no eterno viver da natureza contrária à humanidade.

Pode-se ainda conjecturar, observando a relação estreita entre o ser da poesia e seu desejo de integração à natureza, que este poema de José Expedito Rêgo constrói-se, a partir de preceitos do panteísmo, segundo o qual, diz Barbier (2009), a Natureza é o centro do universo e a ela estão ligadas todas as divindades. Essa perspectiva abre, pois, caminho para que se possa investigar o poema *Desejo*, a partir de outro invés o qual uma vez desenvolvido, certamente, não anulará as proposições aqui construídas; e, ao contrário, dialogando com estas, olhando o poema através de uma concepção para a qual Deus é a própria Natureza, pode-se compreender que o desejo do eu lírico está ligado à crença de que somente na Natureza ele poderia encontrar a sensação de paz, alívio e bem-estar. Pois, é na Natureza como divindade suprema que os adeptos do panteísmo buscam a essência do seu ser e de sua existência.

3. REFERÊNCIAS

BARBIER, Régis Alain. *Bíblia panteísta: a religiosidade do presente*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/38404093/PANTEISMO-A-Religiosidade-Do-Presente>>. Acesso em: 29 maio, 2015.

BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1999.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13ª ed. 4ª impressão. São Paulo. Ática, 2002.

INGARDEN, Roman: *A bidimensionalidade da estrutura da obra literária*. Trad. Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, 1995.

NÖTH, Winfried. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo. ANNABLUME, 1996.

RÊGO, Expedito de Carvalho. Desejo. In: *Horas Sem Tempo*. Teresina: COMEPI, 1999.

SILVA, Vera Lúcia Crevin da. *Semiótica na sala de aula: música, publicidade e literatura*. Curitiba: EDITORA CRV, 2011.

A LINGUAGEM DA
INFÂNCIA EM *ALLAH*
N'EST PAS OBLIGÉ,
DE AHMADOU
KOUROUMA

Maria Sertã Padilha (UFRJ)*
Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ)**

*

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ.

**

Professor de língua e literatura francesa da UFRJ.

1. INTRODUÇÃO

O romance *Allah n'est pas obligé*, do escritor marfinense Ahmadou Kourouma, concentra uma dupla reflexão acerca da linguagem, uma vez que transita entre universos linguísticos e culturais diversos e entre o mundo do adulto e o da criança. Para compreender a realidade em que se insere a obra, cabe um pequeno panorama de seu contexto de produção. Ahmadou Kourouma nasceu na Costa do Marfim em 1927 e morreu em 2003. Ele viveu durante muitos anos na França, onde fez seus estudos superiores, mas regressou à terra natal após a conquista da independência, em 1960. Engajou-se politicamente na luta contra os abusos do regime do Presidente Félix Houphouët-Boigny – que se instaurou logo após a independência e perdurou até a morte do dirigente, em 1993 – o que rendeu a Kourouma muitos anos na prisão e no exílio. O fato de ter vivido constantemente entre duas culturas, entre duas línguas, traz à tona a necessidade de Kourouma de pensar a linguagem, uma vez que não podia se expressar da mesma forma em francês e em *malinké* (sua língua materna) tampouco perceber o mundo da mesma forma na Europa e na África.

Desde o início de seu percurso literário, a questão da linguagem se fez presente, pois a sua primeira tentativa de publicação foi vetada pelo mercado editorial francês, justamente sob o pretexto de conter problemas na escrita, devido ao uso incorreto do idioma francês. Em 1968, no entanto, o seu primeiro romance, *Les soleils des Indépendances*, foi publicado por uma editora canadense, seguido de um amplo reconhecimento pelo uso criativo da língua e pela “violação” das normas francesas ao introduzir o idioma *malinké* em sua linguagem. O romance ganhou o

prêmio da revista *Études Françaises* (PUM) e foi reeditado pela editora parisiense *Seuil*, em 1970, alcançando renome internacional.

Esse suposto problema na escrita, questionado inicialmente pelas editoras francesas, consistia, justamente, no jogo com a linguagem empreendido pelo escritor na tentativa de transitar entre duas culturas e línguas diferentes, ou melhor, na tentativa de falar de sua realidade na língua do outro, na língua do colonizador. Em sua empreitada literária, Kourouma se deu conta de que, ao usar o francês de forma canônica, não conseguia representar de modo verossímil os personagens e as realidades que desejava. Ele observava que esse uso do francês não condizia com o conteúdo de suas obras. Ao criar e inventar a sua própria linguagem, o escritor tornou possível evidenciar elementos culturais e linguísticos de sua cultura de origem, impregnados de imaginários e paisagens próprias. Em uma entrevista concedida a Lise Gauvin, Kourouma relata precisamente essa necessidade de refletir e de reinventar a sua linguagem, ao afirmar o seguinte:

O problema que surgiu quando comecei a escrever como todo mundo, em um francês clássico, foi que percebi que meu personagem não conseguia nascer, aparecer em todas suas dimensões. Foi somente quando comecei a trabalhar a linguagem que consegui apreendê-lo em sua totalidade. (GAUVIN, 2007, p. 154, tradução nossa).

Em um artigo publicado por Kourouma (1997), novamente ele manifesta sua preocupação central com a questão linguística, que sempre representou um importante ponto de reflexão de seu fazer literário. Apesar de escrever em idioma francês, Kourouma afirma ser

impossível negligenciar sua língua materna, pois seu imaginário está impregnado dela. Tendo em vista a forte ligação entre língua e cultura, o autor mostra a limitação de expressar sua cultura *malinké* em outro idioma; o léxico do francês não dá conta de expressar a abundância lexical de sua língua materna no que diz respeito, por exemplo, a Deus, aos fetiches, à sua religião animista. Primeiramente, pelo fato de certas palavras não existirem na língua francesa; além disso, uma única palavra francesa não substitui as múltiplas nuances de um vocábulo *malinké* para designar determinados elementos de sua cultura. Ademais, não se pode esquecer que as línguas africanas são de base oral, o que pressupõe uma lógica diversa em relação às línguas escritas, que são, segundo Kourouma, “planificadas”. A oralidade está ligada a outros elementos externos à língua, como, por exemplo, ao gesto.

A oralidade não é apenas a palavra dita, mas também a palavra retida, o silêncio. Não se trata somente da palavra e do silêncio, mas também do gesto. (...) O objetivo do criador na tradição negroafricana é favorecer a participação através da emoção. Ele o alcança usando o ritmo, a imagem e o símbolo como procedimentos literários. (KOUROUMA, 1997, p. 116, tradução nossa).

Como é possível perceber, o trabalho com a linguagem é um elemento central da reflexão e do fazer literário de Kourouma, o que faz com que o recurso a outros elementos além da linguagem escrita prototípica permeiem o seu texto, como é o caso, por exemplo, das imagens e do ritmo, herdados fortemente da tradição oral africana. Na obra *Allah n'est pas obligé*, além desses elementos, acrescenta-se outro,

que potencializa o seu jogo com as variadas formas de linguagem, isto é, a opção da voz narrativa. Nesse romance, quem ocupa o papel de narrador é uma criança, entre dez e doze anos: um menino-soldado. O protagonista, Birahima, empenha-se na tarefa de contar a sua história, que foi profundamente marcada por seu engajamento como criança-soldado na guerra tribal de países fronteiriços do Oeste da África.

Evidentemente, está em questão um jogo discursivo em que a voz narrativa é concedida à criança pelo gesto escritural do autor, tratando-se de um gesto fictício. No entanto, ao optar por uma narração em primeira pessoa através da voz e do olhar de uma criança, entram em cena estratégias outras da linguagem. Como a criança é o outro do adulto, conseqüentemente, ela faz uso da linguagem de forma diferente, mediante estratégias diversas. Essa opção traz para o centro da narração uma categoria linguística que, tradicionalmente, é vista como uma categoria muda.

2. A INFÂNCIA NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE AGAMBEN E DELEUZE

No pensamento filosófico de Giorgio Agamben acerca da infância, desenvolvido na obra *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, publicada originalmente em 1978, a infância se faz presente por sua relação com a experiência, sendo compreendida como uma etapa da experiência ou como a única forma autêntica de experiência, através da sua relação com a linguagem. Para chegar a essa interpretação da infância, Agamben percorre os estudos de diversos filósofos que abordaram essa complexa questão, partindo da inquietante constatação de Benjamin a respeito do empobrecimento da experiência, característico da época moderna. A guerra não enriqueceu os homens

de experiências, mas, ao contrário, emudeceu-os, fazendo com que a experiência humana fosse menos comunicada e menos comunicável. Segundo Agamben, não foi somente a guerra que empobreceu os homens em experiências comunicáveis, pois o próprio mundo contemporâneo, o cotidiano nas grandes cidades traz as mesmas consequências, uma vez que milhares de acontecimentos ocorrem sem que, de fato, alguma experiência tenha sido vivenciada: eis o motivo pelo qual a existência no mundo atual se tornou insignificante e insuportável.

No mundo pré-industrial, ao contrário, era exatamente no cotidiano que consistia a experiência, pois ele era passível de ser transmitido de geração em geração, era a base sobre a qual se fundava a autoridade da experiência. Atualmente, ninguém mais parece ser dotado de tanta autoridade para que seja portador de uma experiência, pois a autoridade se funda justamente sobre aquilo que não pode ser experimentado; em outras palavras, pode-se dizer que não é mais a experiência que legitima a autoridade. Esse panorama atual não fez com que a experiência fosse extinta; ela apenas passou a ser realizada fora do homem, tornando-o um mero espectador. O turismo bem ilustra tal fenômeno, uma vez que se prefere relegar à máquina fotográfica a incumbência de “experimentar” o que é visto.

Segundo Agamben, a expropriação da experiência fazia parte de um projeto fundamental da ciência moderna que consistia em desconfiar de toda a experiência concebida pela tradição para reformulá-la. A experimentação da ciência moderna, que permite a passagem das impressões sensíveis às determinações quantitativas exatas, abrindo mão das intuições para se fundar sobre as provas e as evidências, ilustra de que modo a experiência passou a ser realizada fora do homem.

Agamben se volta, portanto, para a reflexão acerca da expressão primeira da experiência, o que estaria relacionado a uma origem, a um ponto de partida em que a expressão humana seria ainda muda e a experiência consistiria na passagem da mudez à palavra, à voz, à linguagem, pois é apenas através da linguagem que o homem se constitui enquanto sujeito. Somente através da linguagem o sujeito é capaz de se constituir como “eu”, como um sujeito linguístico. Nesse ponto reside a relação entre experiência e infância, isto é, o limite entre um momento em que o ser humano não fala, é mudo, e a sua tomada de voz, sua aquisição de linguagem. Nesse caso, Agamben se refere ao que prefere chamar de in-fante (*in-fans*), que significa aquele que não tem fala.

A constituição do sujeito na linguagem e através da linguagem é precisamente a expropriação desta experiência “muda”, é, portanto, já sempre “palavra”. Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, marcar o limite. (AGAMBEN, 2008, p. 58).

O sujeito da linguagem é, portanto, o fundamento tanto da experiência quanto do conhecimento, e o problema da experiência é indissociável da linguagem: a experiência pura é aquela que ainda é muda, e a constituição do sujeito através da linguagem é exatamente a expulsão dessa experiência muda. A linguagem marca, portanto, o

limite dessa experiência pura e a *in-fância* é o silêncio do sujeito, “um ‘fluxo de consciência’ intangível e irrefreável como fenômeno psíquico originário” (idem).

Agamben, no entanto, não concebe a infância como uma etapa cronológica, que precederia a linguagem e que terminaria no exato momento em que se começa a falar: não se trata de um paraíso que é perdido no momento em que se adquire a linguagem, “mas coexiste com a linguagem, constitui-se, aliás, ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito” (AGAMBEN, 2008, p. 59). Trata-se de um movimento ininterrupto e que se repete a cada experiência do homem com a perda e a busca da linguagem.

Essa experiência com a linguagem se faz presente em qualquer criação artística e literária, na qual se convive constantemente com a perda da linguagem para poder atingir níveis outros de linguagem; trata-se de um trabalho de busca de novas linguagens para atingir o exigente desafio de dizer aquilo que não se é capaz de dizer, isto é, ir além das palavras, ser capaz de transmitir aquilo que não conseguimos recorrendo apenas a um tipo de linguagem, devendo envolver nessa tarefa todo o corpo, o gesto, o ritmo, o som, as imagens, isto é, um constante voltar à infância.

Essa concepção da infância vai ao encontro da percepção de Gilles Deleuze em relação à arte, ao dizer que “a arte diz o que dizem as crianças” (DELEUZE, 1997, p. 78). Essa concepção literária muito dialoga com o tema da infância, visto que o conceito de minoridade é central em suas obras e suas reflexões. Deleuze acredita que a “literatura é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 1997,

p. 11) e, por isso, ele rejeita as formas literárias dominantes e aposta em uma expressão minoritária do ser humano, que se oponha à forma dominante, aos modelos pré-estabelecidos.

Conforme observa Walter Kohan (2004) a respeito de Deleuze, o conceito de minoridade não se conforma, portanto, à noção qualitativa desse vocábulo; segundo a sua concepção, a maioria, as maiorias são os modelos aos quais devemos nos conformar, ao passo que as minorias são potências não numeráveis ou agrupáveis em conjuntos, elas não seguem um modelo, estão sempre em processo, são um constante *devenir*, como afirma Deleuze. A infância adquire um aspecto metafórico e é percebida como um constante *devenir*, como uma potência criativa, como o “sair sempre do ‘seu’ lugar e se situar em outros lugares, desconhecidos, inusitados, inesperados” (KOHAN, 2004, p. 108), resistindo aos movimentos concêntricos e totalizantes.

A partir dessa outra forma de se conceber o tempo, a infância é compreendida não como uma etapa linear, mas como um reino marcado por uma intensiva relação com o movimento. A infância concebida tradicionalmente leva a unificar, uniformizar, homogeneizar, negligenciando as diferenças, o fora e o singular. Deleuze encara a infância como um *devenir*, um processo temporal não linear, mas intenso, um estado de constante transformação e portador de uma imensa potência criativa. Essa força não é associada, portanto, à infância literal, compreendida como etapa cronológica da vida, mas como um *devenir* que se estende e se prolonga no tempo, fazendo com que a infância, entendida dessa maneira, permaneça no adulto.

Essa infância se prolonga no adulto, precisamente, em sua relação com a linguagem, quando nos damos conta de que nunca somos maduros o suficiente para expressarmos com palavras tudo aquilo que pensamos, sentimos, compreendemos, enxergamos. Nessa empreitada, portanto, reside o trabalho artístico e literário, isto é, uma incessante busca de novas formas de linguagem; o artista, assim como as crianças, faz uso da linguagem a partir das formas mais variadas possíveis, o que aponta para a infinidade de estratégias além da linguagem verbal.

3. A LINGUAGEM DA INFÂNCIA EM *ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ*

Diante dessas reflexões emprestadas à filosofia, pode-se considerar sob outro prisma a opção narrativa de dar voz a uma criança para narrar a guerra, esse evento milenar que acompanha a história da humanidade e permanece inexplicável. A guerra, narrada a partir do ponto de vista de uma criança, ganha uma intensidade diversa, pois ela envolve estratégias diferentes daquelas que poderiam ser usadas pelos adultos. Desse modo, além do trabalho com a linguagem relativo ao contexto de interculturalidade e multilinguismo, o romance *Allah n'est pas obligé* é enriquecido ainda mais do ponto de vista da linguagem pelo fato de ter como voz narrativa a voz de uma criança, ampliando as possibilidades de leituras e traduções do real, geradas pelo deslocamento do olhar do adulto para o infante.

Uma estratégia de linguagem usada amplamente no romance é a aposta em uma relação lógica diversa. No universo do adulto, as relações lógicas são regidas por relações de causa e efeito, nas quais todo evento deve ser explicado, destrinchado, encadeado. Como o

narrador é uma criança, a estratégia que se usa é a simplificação dessas relações lógicas através de máximas como “Isso, isso é a guerra tribal que determina” (p. 59 e 60) ou “é tudo culpa da guerra tribal”. Desse modo, o narrador se exime de explicações mais complexas e simplifica a realidade que o circunda; no entanto, essa pretensa simplicidade discursiva põe em xeque a simplificação da própria realidade, que, aparentemente simplista, revela, contudo, uma rede complexa, dificilmente compreendida inclusive pelos adultos.

A elucidação sobre o contexto em que Birahima vive é fornecida pelo próprio menino, que explica a guerra tribal da seguinte maneira:

Quando a gente diz que tem guerra tribal num país, isso significa que o país foi dividido entre bandidos saqueadores: eles dividiram a riqueza; eles dividiram o território; eles dividiram os homens. Eles dividiram tudo mesmo e o mundo inteiro deixa eles fazerem o que bem entendem (KOUROUMA, 2003, p. 51).

Ao abordar complexas situações políticas, uma das grandes dificuldades com a qual nos deparamos é o fato de não identificarmos sujeitos que realizam as ações; portanto, muitas vezes, optamos por estruturas passivas para tentar driblar a necessidade de recorrer a um sujeito, que representa um elemento discursivo problemático. Identificar sujeitos a quem se possa atribuir a responsabilidade dos eventos bélicos é uma tarefa complexa do ponto de vista histórico ou político, e essa dificuldade, naturalmente, se faz ver na escrita. O fato de a voz narrativa ser dada a Birahima possibilita o recurso a estruturas genéricas, como “bandidos saqueadores”, para simplificar essa problemática.

Além das subversões relativas às relações lógicas de causa e efeito e da linguagem simplificada, o menino recorre também a imagens para falar de sua realidade. Essas imagens se tornam mais intensas e chocantes pelo fato de o menino convocar os sentidos para descrevê-las, recorrendo ao campo da visão, da audição, do olfato e do tato.

Um símbolo muito usado por Kourouma, e que também se faz presente no romance em questão, é o sangue. Nesse contexto, o sangue se torna uma metáfora para simbolizar a linha tênue entre a vida e a morte, uma vez que a violência da guerra transforma a existência e a sobrevivência em constantes conquistas. O sangue, tão marcante por seu cheiro, sua cor e pela realidade que representa, está associado, na cena a seguir, a outros elementos que convocam os sentidos.

Veio um instante, um momento de silêncio anunciando a tempestade. E a floresta das redondezas começou a cuspir tarataratá... tarataratá... tarataratá... tiros de metralhadora. Os tarataratás... de metralhadora estavam entrando em ação. Os passarinhos da floresta viram que a coisa estava fedendo, levantaram voo e voaram na direção de outros céus mais repousantes. Tarataratás de metralhadora regaram a moto e os caras que estavam na moto, isto é, o motorista e o jirigote que estava de butuca com kalachnikov na garupa. (A palavra jirigote não está no Petit Robert, mas encontra-se no Inventário das particularidades lexicais do francês da África negra. Quer dizer bancar o espertalhão.) O motoqueiro e o jirigote na garupa tinham morrido todos os dois, completamente, totalmente. E apesar disso, a metralhadora continuava tarataratá... fiu! Tarataratá... fiu! E na estrada, no chão, já dava para ver o estrago: a moto pegando

fogo e os corpos metralhados, remetralhados e sangue para todo lado, muito sangue, um sangue que não cansava de correr. Faforo! E o troço continuava cuspidando fogo, continuava sua música sinistra de tarataratá. (KOUROUMA, 2000, p. 53-54).

Essa cena descrita por Birahima tem um conteúdo carregado de violência e de crueldade; essa crueldade, no entanto, é intensificada pelos recursos usados pelo narrador, sobretudo, por sua relação com os sentidos, reforçando o caráter imagético e sensorial da cena. Nesse trecho, não apenas há diversos elementos que jogam com o campo visual, como também há um verbo que introduz claramente um desejo de fazer com que o interlocutor possa visualizar o que o narrador vira; trata-se do verbo ver – “já dava para ver o estrago”. Desse modo, o narrador deseja transmitir uma imagem que está em sua memória e torná-la visual ao seu destinatário. A frase que vem logo em seguida é, portanto, repleta de componentes que convocam a nossa visão, o que faz com que vejamos, por exemplo, a cor vermelha, sem que ela seja explicitamente referida, pela referência intensa ao fogo e ao sangue, ao excesso de sangue, ao “sangue que não cansava de correr”.

Além de convocar a visão, para representar de uma forma mais completa a violência da cena, a descrição convoca ainda outros sentidos, como é o caso da audição. O uso de palavras do campo semântico da escuta – o silêncio, a tempestade, a música sinistra – joga diretamente com a nossa audição, fazendo-nos perceber a quebra do silêncio da floresta pela invasão do barulho das metralhadoras. Para intensificar o efeito auditivo, o narrador, reiteradas vezes, faz uso das onomatopeias “tarataratá” e “fiu”, simbolizando o barulho provocado pelo uso da

arma. O recurso às onomatopeias, assim como a repetição de certas expressões, intensificam o ritmo da narrativa, aproximando-a da oralidade.

De forma mais sutil, podemos depreender ainda a referência ao olfato e ao tato. A expressão “viram que a coisa estava fedendo” faz referência ao cheiro, através de um jogo de palavras que significa tanto que o cheiro estava ruim, quanto que a situação não estava boa. Finalmente, o emprego dos metralhados e remetalhados, das imagens do sangue correndo e do fogo sendo cuspidos está relacionado ao tato, uma vez que os efeitos de metralhar, de sangrar e de queimar afetam o corpo fisicamente, de forma palpável, tátil.

Além dos elementos supracitados, esse jogo diverso com a linguagem, possibilitado pelo fato de o narrador ser uma criança, também é simbolizado no romance através da presença de um instrumento – o dicionário – que se torna quase que um personagem. Para contar a sua história, o menino declara, desde o início de seu relato, que se servirá de quatro dicionários: o Larousse, o Petit Robert, o Inventário das particularidades lexicais do francês da África negra e o Harrap's. Os dicionários, livros relacionados à semântica, às definições e escolhas de palavras, simbolizam o trabalho com a linguagem, a busca pelas palavras; além disso, os dicionários são objetos geralmente usados pelos adultos, o que revela a tentativa de Birahima de procurar uma maturidade em sua expressão, tentando superar a sua dificuldade com as palavras – característica que não é exclusiva das crianças, mas que se apresenta a todo aquele que empreende um gesto escritural – e sua pouca experiência com a linguagem, que fora sempre abafada pelos problemas familiares e pelo barulho da guerra. Ademais, a presença desses dicionários é representativa do trabalho com a linguagem empreendido por um narrador que transita entre mais de uma língua e mais de uma cultura.

Para realizar a sua tarefa, portanto, Birahima teve que recorrer não apenas a palavras da língua francesa, mas também a vocábulos de sua língua materna – o *malinké* –, sobretudo palavras de forte carga semântica e de grande potencial de choque, como é o caso dos inúmeros palavrões por ele utilizados: “faforo”, “walahé”, “gnamokodé”.

4. CONCLUSÃO

O relato de Birahima surge, portanto, no contexto da guerra como um grito contra a morte, isto é, como a voz de uma testemunha da realidade ao seu redor. Diante de tanta morte, no sentido literal, Birahima representa o sobrevivente: aquele que poderia ter morrido no lugar de outro, mas ainda tem vida. Sabe-se que muitas vidas são eliminadas em contextos como esse e, não raro, os únicos registros de sua existência aparecem em forma de números; não se sabe nem o nome das vítimas de guerra, mas apenas o número, a quantidade. O sobrevivente é, portanto, aquele que ainda pode falar, ainda pode dar o seu testemunho, no lugar daqueles que morreram sem falar.

A criança (*in-fans*, aquele que não fala), no romance *Allah n'est pas obligé*, é justamente o narrador, isto é, aquele que fala. Esse aparente paradoxo desponta como uma metáfora para representar a impossibilidade de se falar de certas realidades: é preciso recorrer a outras vozes, a outros olhares, a outros jogos com a linguagem para poder falar de realidades que ultrapassam a compreensão humana, no sentido em que submetem inúmeras pessoas a viverem no limite da sobrevivência. Diante de um contexto que geralmente é silenciado pelas mídias, pelos discursos políticos e, muitas vezes, pela história, a literatura rompe esse silêncio dando voz àquele que não fala, ao *in-fante*.

A fala desse narrador, que pode ser analisada através de algumas citações retiradas do romance, revela ainda a simplicidade do raciocínio da criança, que não busca as mesmas explicações para dar conta do mundo que a circunda, prescindindo da compreensão dos motivos pelos quais a guerra existe; por outro lado, a pretensa simplicidade do discurso infantil é profundamente reveladora da complexidade da guerra que, mesmo sendo pensada e repensada, acaba permanecendo sem sentido, sem lógica, sem sujeitos.

5. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

GAUVIN, Lise. *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala, 2007.

KOHAN, Walter Omar. *A infância da educação: o conceito de devir criança*. In:

_____. (Org.). *Lugares da infância: filosofia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

KOUROUMA, Ahmadou. *Alá e as crianças-soldados*. Trad. de Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

_____. *Écrire en français, penser dans sa langue maternelle. Études françaises*, v.33, p. 115-8, 1997.

O EMPREGO DOS
CONNECTIVOS
CONCESSIVOS
EM PORTUGUÊS:
UMA ABORDAGEM
SEMÂNTICA PARA O
ENSINO DE
LÍNGUA MATERNA

Thamara Santos de Castro Goulart (UFF/UERJ)*

*

Mestre em estudos da linguagem pela PUC-RIO, doutoranda em letras (uerj)

1. INTRODUÇÃO

Segundo os PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais), um dos objetivos do ensino de Língua Portuguesa na escola básica é formar cidadãos críticos, capazes de ler e produzir textos dos mais diferentes gêneros que circulam na sociedade. Para isso, é fundamental que a perspectiva dos professores sobre o ensino mude, visando a uma abordagem mais semântica e pragmática, tendo como objeto de análise a língua em situações reais de interação, já que “ao usar a linguagem, estamos agindo em um contexto social, e nossos atos são significativos e eficazes apenas na medida em que correspondem às determinações de formas de vida inscritas nas práticas e instituições sociais de que participamos.” (SIMÕES, 2009, p. 26).

Baseando-nos na perspectiva de língua em situações reais de uso, a partir dos fundamentos da Linguística Sistêmico-Funcional e da Semiótica, verificaremos a utilização das estruturas concessivas, visando à ampliação de seu uso por parte dos alunos de Português como língua materna da Escola Básica.

Por isso, temos por objetivo principal verificar o uso das estratégias de concessão, e, por objetivos específicos: apresentar alguns sentidos secundários à concessão, obtidos pela escolha de determinada conjunção/locução concessiva; identificar outras formas de conceder que não sejam aquelas construídas pela utilização das conjunções/locuções apresentadas pela gramática tradicional.

Como, atualmente, nos documentos oficiais que regem o ensino básico no país, há uma grande ênfase na produção e compreensão de textos, principalmente, argumentativos, o emprego da estrutura concessiva

torna-se uma estratégia eficiente na escola. Por meio de uma análise semântico-gramatical, podem-se entender os significados gerados pelos diferentes elementos lexicogramaticais da língua, contribuindo para a compreensão e a construção do texto, ampliando, assim, a competência linguística do aluno, como leitor e como produtor de textos.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Como bases teóricas para fundamentar a pesquisa e orientar a análise do *corpus*, utilizaremos a Teoria Funcionalista da Linguagem (NEVES, 1997) e a Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1994; GOUVEIA, 2009).

2.1 A Teoria Funcionalista da Linguagem

A Teoria Funcionalista da Linguagem aparece em meados do século XX como uma forma de reação aos estudos formalistas desenvolvidos até então. Existem diferentes modelos de funcionalismo, apesar disso, todos têm uma base em comum, que é o fato de considerarem a língua como algo indissociável do meio externo, levando em conta todos os aspectos relacionados à situação comunicativa.

Na perspectiva funcionalista, porém, não se considera que uma descrição da estrutura da sentença seja suficiente para determinar o som e o significado da expressão linguística, entendendo-se que a descrição completa precisa incluir referência ao falante, ao ouvinte e a seus papéis e seu estatuto dentro da situação de interação determinada socioculturalmente. (NEVES, 1997, p.23)

A partir disso, pode-se perceber que, para o paradigma funcionalista, a língua não é um fenômeno autônomo e isolado, mas um fenômeno que só existe em situações reais de comunicação, ou seja, ela é um instrumento de interação social cuja principal função é estabelecer comunicação entre os usuários. “Na verdade, a gramática funcional tem sempre em consideração o uso das expressões linguísticas na interação verbal, o que pressupõe uma certa pragmatização do componente sintático-semântico do modelo linguístico.” (NEVES, 1997, p.16)

Dentro dessa perspectiva, a pragmática torna-se o elemento que abrange a semântica e a sintaxe; neste sistema, a sintaxe serve de instrumento à semântica, que serve de instrumento à pragmática, não havendo lugar para uma sintaxe autônoma, como defende o paradigma formalista.

Isso implica outro aspecto do modelo funcionalista: as gramáticas funcionais são paradigmáticas, ou seja, interpretam a língua como uma rede de relações e as estruturas são a realização dessas relações. Nas palavras de Halliday (1994), “em uma gramática funcional (...) uma língua é interpretada como um sistema de significados, acompanhados de formas através das quais os significados podem ser realizados.” [tradução nossa].¹

Assim, o paradigma funcional surge como uma alternativa para se aliar contexto social à estrutura gramatical, o que foi ignorado pelo paradigma formalista, que tomava o sistema linguístico como algo autônomo e isolado de fatores externos.

1 “In a functional grammar, (...) A language is interpreted as a system of meanings, accompanied by forms through which the meanings can be realized.” (HALLIDAY, 1994, xiv)

2.2 A Linguística Sistêmico-Funcional

A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) foi desenvolvida em meados do século XX por estudiosos das Universidades de Sydney e Macquarie, na Austrália (GOUVEIA, 2009), sendo seu principal representante Michael Alexander Kirkwood Halliday. Halliday questionava-se sobre a natureza da língua e acreditava que “A natureza da língua está intimamente relacionada com as necessidades que lhe impomos, com as funções que deve servir.” e que “(...) todos nós usamos a língua como um meio de organizarmos outras pessoas e determinarmos os seus comportamentos.”(GOUVEIA, 2009, p. 14).

Nas palavras de Gouveia (2009):

A Linguística Sistêmico-Funcional (...) corresponde a uma teoria geral do funcionamento da linguagem humana, concebida a partir de uma abordagem descritiva baseada no uso linguístico. Em concreto, trata-se de uma teoria de descrição gramatical, uma construção teórico-descritiva coerente que fornece descrições plausíveis sobre o como e o porquê de a língua variar em função de e em relação com grupos de falantes e contextos de uso. Mas, para além de ser uma teoria de descrição gramatical, razão pela qual adquire muitas vezes a designação mais restrita de Gramática Sistêmico-Funcional (GSF), ela fornece também instrumentos de descrição, uma técnica e uma metalinguagem que são úteis para a análise de textos, (...). (p. 14)

Ou seja, a LSF é uma teoria que estuda a linguagem em uso, por isso pode-se dizer que é uma teoria exotrópica, pois extrapola os limites

do objeto de estudo, considerando o contexto em que está inserido, partindo do princípio de que o sistema linguístico é aberto e dinâmico.

Além disso, a palavra “sistêmico” está relacionada ao fato de a língua ser um sistema de possibilidades que podem ser usadas pelos falantes. A partir dos significados que o usuário quer expressar, ele determina suas escolhas, o que mostra que a LSF tem base paradigmática. “A consideração do sistêmico implica a consideração de escolhas entre os termos do paradigma, sob a ideia de que escolha produz significado.” (NEVES, 1997, p. 60).

“Sistema” é usado no sentido firthiano de paradigma funcional, mas é desenvolvido no construto formal de uma rede sistêmica, o que configura uma teoria da língua enquanto escolha. À interpretação funcionalista da linguística se acopla uma descrição sistêmica, na qual a gramática toma a forma de uma série de estruturas sistêmicas, cada estrutura representando as escolhas associadas com um tipo de constituinte. (HALLIDAY, 1967, p. 37, *Apud* NEVES, 1997, p. 59)

Com essa “rede de escolhas”, a língua se organiza para cumprir sua função² essencial, que é a interação social. Entretanto, para além dessa função, a linguagem ainda desempenha três funções fundamentais: expressar conteúdo, dando conta da experiência de mundo; estabelecer e manter relações sociais; e estabelecer relações entre as partes do enunciado e entre elas e a situação em que estão inseridas (GOUVEIA, 2009). Essas funções são chamadas respectivamente de ideacional,

2 “(...) função vai ser interpretada não somente como o uso da língua, mas também como uma propriedade fundamental da linguagem em si, algo que é básico para a evolução do sistema semântico” (HALLIDAY, 1989, p. 17) [tradução nossa].

interpessoal e textual e, na literatura da LSF, são denominadas **metafunções**, como explica Halliday (2004):

“toda a arquitectura da linguagem se organiza em linhas funcionais. A linguagem é como é, por causa das funções em que se desenvolveu na espécie humana. O termo “metafunção” foi adoptado para sugerir que função é um componente nuclear na totalidade da teoria.” (p. 31, *Apud* GOUVEIA, 2009, p. 17)

Halliday analisa a oração³ em três instâncias que se relacionam diretamente com as três metafunções. São elas: oração como mensagem (metafunção textual), oração como troca (metafunção interpessoal) e oração como representação (metafunção ideacional). As orações e as funções que elas exercem são influenciadas principalmente por três noções que são fundamentais à LSF: contexto, gênero e registro, que serão abordadas na próxima sessão.

2.3 Contexto, gênero e registro

Para a LSF, a noção de contexto é muito importante já que considera o sistema linguístico aberto, isto é, em constante relação entre si e com o mundo externo, diferentemente da concepção formalista de sistema fechado e autônomo.

Assim, torna-se fundamental atentar-se ao fato de que a abordagem feita pela LSF é topo-base (*top down*), pois parte do contexto para chegar ao texto e à oração. Isso quer dizer que o aspecto contextual é realizado pelo conteúdo por meio da lexicogramática.

³ “unidade principal de processamento da lexicogramática, porque é nela que os significados são mapeados numa estrutura gramatical integrada.” (HALLIDAY, 2004, P. 10, *Apud*, GOUVEIA, 2009, p. 20)

Halliday aponta dois contextos principais: o cultural e o situacional. O primeiro engloba o segundo, onde está contido o texto. Ao contexto cultural pertencem todos os aspectos históricos, sociais, políticos de uma sociedade. Já o situacional refere-se ao momento e à situação específica em que está produzido o texto. Dessa forma, os significados que queremos construir ou transmitir, a partir do contexto em que a interação linguística se dá, ajudam a configurar os recursos linguísticos.

Ou seja, a relação entre a língua e os seus contextos de uso, ou dito de outra forma, a relação entre um texto e o seu contexto, é de tal forma motivada que, a partir de um contexto, será possível prever os significados que serão activados e as características linguísticas potenciais mais previsíveis para as codificar em texto. Da mesma forma, dado um texto, será possível deduzir o contexto em que o mesmo foi produzido, porquanto as características linguísticas seleccionadas num texto codificarão dimensões contextuais, tanto do contexto de produção imediato, situacional – quem diz o quê, a quem, por exemplo – como do contexto mais geral, cultural – que tarefa está o texto a desempenhar na cultura. (GOUVEIA, 2009, p. 25-26)

Esses níveis contextual, cultural e situacional relacionam-se às noções de gênero e registro, respectivamente. O gênero e o registro são duas dimensões de variação entre os textos; eles permitem identificar como e por que os textos são diferentes.

Os gêneros estão relacionados às atividades culturais desenvolvidas em determinada sociedade; cada gênero possui um objetivo diferente, o que faz com que os interlocutores se apropriem da linguagem como

forma de atingi-lo. “Os gêneros são modos diferentes de usar a língua para realizar tarefas culturalmente estabelecidas também diferentes (...)” (GOUVEIA, 2009, p. 28).

É interessante acrescentar a essa noção de propósito ou finalidade do gênero a noção de registro, que está ligado, como já foi dito, ao contexto situacional. Isso significa dizer que o registro é a variação que ocorre de acordo com o uso, ou seja, utilizar certas estruturas dependerá do contexto em que está inserido determinado texto.

O registro é caracterizado por três dimensões: o campo (*field*), as relações (*tenor*) e o modo (*mode*); essas dimensões estão associadas às três metafunções (ideacional, interpessoal e textual). O campo é a variável relativa à codificação da experiência, determinando os significados ideacionais; a variável relações está ligada aos participantes da interação, determinando os significados interpessoais; e o modo é a variável que configura como a linguagem funciona, determinando os significados textuais.

Todos esses níveis influenciarão na escolha do usuário por uma e não outra estrutura linguística, o que faz com que cada alteração represente um valor semântico diferente, mostrando que tal alteração foi motivada por algum desses fatores tidos como “extralinguísticos”.

Com essa abordagem, neste trabalho, tentaremos ampliar a perspectiva e a competência linguísticas do nosso aluno da Escola Básica com relação às estruturas concessivas, para que ele possa compreender o uso destas pelos diferentes autores em diferentes gêneros e, principalmente, para que ele possa usá-las em seus próprios textos de forma adequada.

3. ANÁLISE DOS DADOS

Para este trabalho, foram observados os resultados da análise feita por Castro (2012) a partir de alguns enunciados retirados do *site Linguateca*, do *corpus* da Universidade de São Carlos. Foi feita a identificação dos aspectos semânticos secundários de cada conjunção ou locução conjuntiva concessiva, sistematizando-os em um quadro.

Com essa sistematização, houve uma testagem sobre a possibilidade de as conjunções / locuções conjuntivas concessivas serem intercambiáveis, já que apresentam outros sentidos além do contraste.

Por fim, apresentaremos outras opções à utilização dessas conjunções que ocorrem na língua em uso e que podem contribuir para o aprimoramento da leitura, compreensão e produção textuais de nossos alunos da Escola Básica.

3.1 O uso das conjunções / locuções concessivas: um confronto semântico

Como, na maioria das gramáticas e manuais didáticos, não há uma abordagem semântica sobre o uso dessas expressões concessivas, pensamos que uma maior clareza em relação a esse aspecto ampliará a competência leitora e produtora dos alunos de Português Língua Materna (PLM).

De acordo com a gramática de Neves (2000), foram observadas as seguintes conjunções / locuções concessivas: embora, mesmo que, ainda que, conquanto, nem que, por mais / muito que, por menos que, posto que, mesmo se, apesar de que e se bem que.

A partir do enunciado (1), pôde-se verificar a existência de diferentes sentidos que surgem com a mudança de conjunção / locução conjuntiva.

(1) Existem, também, seres inferiores que, embora não tenham olhos, possuem por todo o corpo células fotorreceptoras, que lhes permitem sentir a luz.

Esse exemplo é marcado pela observação científica, por isso, podemos dizer que a oração introduzida por embora é um fato real, certo, a existência de seres sem olhos é verídica. Assim, esse tipo de enunciado não permitiria a utilização das locuções mesmo que, nem que e mesmo se, pois representam incerteza.

Substituindo a conjunção embora por conquanto, teremos o seguinte enunciado:

(2) Existem, também, seres inferiores que, conquanto não tenham olhos, possuem por todo o corpo células fotorreceptoras, que lhes permitem sentir a luz.

Sobre esse enunciado, podemos dizer que, apesar de as duas conjunções indicarem certeza, conquanto ocorre em gêneros textuais que exigem um registro mais formal da língua, além de ser pouco utilizado no Português Brasileiro (PB). Nos *corpora* da Universidade de São Carlos há somente vinte e cinco ocorrências de conquanto e mais de duas mil de embora. Isso pode significar que o uso de conquanto fica restrito a contextos muito formais, enquanto o embora pode ocorrer em todos os registros.

Algo semelhante acontece com a locução conjuntiva posto que. Essa locução tem seu uso também restrito a contextos mais formais, entretanto, mesmo nesses contextos, ela está sendo utilizada como locução causal e não concessiva, como prescrevem as gramáticas tradicionais.

Com as locuções conjuntivas apesar de que e se bem que, há restrições estruturais quanto a seus usos. Como observa Neves (2000):

Conectivos mais volumosos como **APESAR (DE) QUE, SE BEM QUE** são especialmente votados para essa função de aportar conteúdos ou argumentos novos após aparentemente concluída uma primeira porção do enunciado, e após uma quebra marcada no andamento da fala. **Orações concessivas** com as **conjunções APESAR DE QUE/APESAR QUE e SE BEM QUE** ocorrem preferencialmente pospostas: [grifos da autora] (p. 879)

Com isso, nos exemplos citados, como a oração concessiva está anteposta, o uso de apesar de que e se bem que não é indicado por não ser comum aos usuários da língua. Além disso, como cita Neves no excerto anterior, essas locuções trazem informações novas aos enunciados, diferentemente do que acontece com as outras construções concessivas, que podem ocupar o lugar de tópico discursivo.

Quanto às locuções conjuntivas concessivas intensivas por mais que, por muito que e por menos que, podemos observar que o sentido de intensidade aparece pela presença dos advérbios mais, muito e menos, o que não acontece com a conjunção embora.

Também há a possibilidade de empregarmos ainda que no lugar de embora:

(3) Existem, também, seres inferiores que, ainda que não tenham olhos, possuem por todo o corpo células fotorreceptoras, que lhes permitem sentir a luz.

A locução conjuntiva ainda que, apesar de, em alguns casos, indicar certeza, em outros, indica incerteza. O seu uso representa um

afastamento maior do enunciador sobre o que está sendo falado, por isso, como se trata de uma informação científica precisa, não há espaço para dúvidas.

Por meio da análise do *corpus*, chegou-se ao seguinte quadro de relações semânticas:

	Certeza	Possibilidade	Eventualidade	Ressalva	Intensidade	Absurdo
Embora	+					
Mesmo que		+				
Ainda que	+	+				
Conquanto	+					
Nem que		+				+
Por mais / muito que		+			+	
Por menos que		+			+	
Posto que	+					
Mesmo se		+	+			
Apesar de que	+			+		
Se bem que	+			+		

Quadro 1

Isso mostra que a escolha pelo embora ou por qualquer outro conectivo dentro do paradigma de conjunções / locuções conjuntivas concessivas não é aleatória, depende das intenções do enunciador, do contexto em que está inserida a informação, de quem é seu ouvinte e de todos os outros fatores considerados “extralinguísticos”.

3.2 Outras estratégias concessivas

Para este trabalho, verificamos o uso de estratégias concessivas em um artigo de opinião publicado em um jornal *online*⁴ de grande acesso. Apesar de ser um número limitado de enunciados, através deles podemos comprovar a existência de outras possibilidades linguísticas que representam a verdadeira língua em uso.

Observemos o exemplo:

(4) Quanto mais apodrece o escândalo da Petrobras, mais Dilma se recupera nas pesquisas.

Nesse enunciado, o autor utilizou uma construção tradicionalmente classificada como proporcional para demonstrar sua opinião a respeito das eleições no Brasil. Pelo contexto em que foi escrito o texto, percebe-se que a relação de proporcionalidade enfatiza o sentido concessivo, o que fortalece a tese do artigo.

No mesmo texto, também foi observado o seguinte enunciado:

(5) A exemplo do mensalão, já se sabe que o petrolão contemplava a base aliada do governo popular. E quase 40% dos brasileiros estão dizendo que votarão exatamente na candidata desse governo lambuzado de petróleo roubado.

⁴ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/opiniaopetrolao-para-todos14059171#ixzz3EZxmOIZE> (Acesso em:16/06/2015).

No exemplo anterior, a concessão está expressa por meio da coordenação e introduzida pelo conectivo e. Mais uma vez, embora tradicionalmente fosse assim classificada, o aspecto semântico concessivo perpassa os períodos.

Como mencionam Halliday & Hasan (2013):

O significado básico da relação adversativa é 'contrário à expectativa'. A expectativa pode ser derivada do conteúdo do que está sendo dito, ou do processo comunicativo, a situação falante-ouvinte, (...) nós encontramos coesão tanto no plano externo quanto no plano interno. (p.250) [grifos do autor]

Portanto, para se ter uma análise mais profunda sobre os usos das estratégias concessivas, é preciso que se tenha uma abordagem que vá além do plano da expressão, que atinja o plano discursivo para que seja possível captar o real propósito comunicativo do emissor. E, dessa forma, os alunos da Escola Básica serão expostos a esse tipo de análise, que lhes dará ferramentas para usar essas possibilidades lexicogramaticais em seus próprios textos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, pudemos perceber que uma análise semântico-pragmática é essencial para tornar o ensino de língua materna mais eficaz e pronto a responder aos questionamentos dos alunos, que já trazem conhecimentos para o ambiente escolar. É uma forma de ampliar o que as gramáticas prescritivas apresentam, pois, como ressalta Simões (2009):

(...) as normas existem para regular um padrão de produção no alcance da média de utentes. No entanto há fórmulas não previstas, às vezes surpreendentes, que enriquecem a expressão e amplificam o potencial semiótico do texto: ora pela escolha do item signico mais apropriado ora pelo arranjo mais estratégico dos signos. (p.94)

Portanto, o usuário da língua está exposto a inúmeras possibilidades linguísticas as quais nem sempre são observadas na escola, limitando o acesso do aluno a estruturas prescritas por uma tradição que, por vezes, não condiz com a realidade.

Por meio de uma abordagem que amplie o repertório dos alunos em termos de léxico e, no caso deste trabalho, de instrumentos gramaticais, pode-se oferecer aos alunos um caminho para uma leitura mais eficaz e uma escrita mais próxima de sua intenção comunicativa. Assim, aproxima-se a escola do objetivo primordial dos PCN, que é tornar nossos alunos cidadãos críticos capazes de agir no mundo por meio da língua.

5. REFERÊNCIAS

Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa* / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : 144p.

CASTRO, Thamara Santos de. O emprego dos conectivos concessivos em PLM: contribuições para o ensino de PL2E. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); Departamento de Letras; Rio de Janeiro, Março de 2012. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=1012087_2012_Indice.html

DUTRA, Vania Lucia Rodrigues. *Relações conjuntivas causais no texto argumentativo*. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

GOUVEIA, Carlos A. Texto e gramática: uma introdução à linguística sistêmico-funcional. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v.16, n.24, jan./jun., 2009.

HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to functional Grammar*. 2ª ed. London: Edward Arnold, 2002.

_____.& HASAN, R. *Cohesion in English*. London: Longman, 2013.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade Verbal – Teoria e prática*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009

Sites:

<http://oglobo.globo.com/opiniao/petrolao-para-todos14059171#ixzz3EZxmOIZE> (Acesso em: 16/06/2015).

O TEXTO LITERÁRIO COMO INSTRUMENTO INTERDISCIPLINAR

Fátima Ribeiro de Castro (UERJ)

Atualmente, as crianças têm acesso a um universo de informações veiculadas, principalmente, pela Internet e televisão. Com a valorização desses meios de comunicação, o professor prioriza muitas vezes a utilização dos recursos tecnológicos no desenvolvimento de atividades com a tentativa de se adequar às demandas da sociedade moderna e de atrair a atenção dos seus alunos. Por outro lado, os textos clássicos ocupam um lugar secundário na escola. Quando se trabalha a literatura em sala de aula, muitas vezes não há uma proposta de trabalho que estimule o aluno à leitura do texto, pois geralmente ele é incumbido de fazer somente resumos da história que é um tipo de atividade que não estimula a capacidade criativa e a percepção crítica dos alunos.

A literatura deve estar presente nas escolas desde as séries iniciais. No entanto, o professor necessita utilizar estratégias que viabilizem o trabalho com o texto, escolhendo o gênero literário que seja adequado ao aluno de acordo com a faixa etária e a maturidade de leitura dele. O livro já pode ser inserido na etapa pré-escolar em que o professor tem papel fundamental de iniciar o gosto pela leitura, por meio da contação de histórias. Para que seja feita a leitura de forma proveitosa, o livro deve ser composto por ilustrações que possibilitem a compreensão da história e a maior interação dos alunos, já que eles poderão participar ativamente da contação, produzindo textos orais com base nas gravuras.

Em decorrência disso, o texto não-verbal pode ser tomado como um texto sem autor, e o seu sentido será resultante da interação signo-leitor-contexto. Apresenta uma característica de alta relevância: o imediatismo; o qual possibilita que a imagem chegue a dominar o homem em seu próprio inconsciente. (SIMÕES, 2009, p. 38)

A sequência de imagens presentes nos livros sem linguagem verbal nos transmite uma mensagem imediata através da representação icônica da realidade explicitada na história que será construída pelo leitor. Este será capaz de transpor por meio da escrita ou da fala o que aquelas imagens representam a seu ver, de modo que a leitura se torna subjetiva, já que os alunos podem descrevê-las utilizando adjetivos que refletem sua própria visão com relação à mesma sequência de imagens.

O indivíduo atinge a maturidade de leitura à medida que ela se torna uma prática. Para que isto ocorra, é necessária a compreensão do texto, isto é, qual a mensagem que o autor passa através da ficção. Geralmente, as questões de interpretação têm um enfoque no que pode ser extraído da superfície textual como, por exemplo, quem é o protagonista e o antagonista entre outras que não exploram a capacidade do leitor de depreender sentidos. Por esta razão, o docente deve apresentar textos que sejam acessíveis aos estudantes com vocabulário familiar a eles, estimulando a reflexão sobre o assunto abordado na ficção e compará-lo à realidade deles. Após o envolvimento dos alunos e a desenvoltura adquirida pela prática de leitura, podem ser inseridos textos com vocabulário mais complexo e profundidade semântica. É importante que o professor aprecie o livro escolhido a fim de que proponha atividades proveitosas que despertem o interesse dos estudantes e tornem a leitura eficiente.

Por vezes, o estudante tende a ler adaptações ou resenhas de livros clássicos, uma vez que esses materiais são escritos com o vocabulário mais simples e acessível. Tais textos são originados de leituras feitas por outras pessoas e, portanto, são outros textos sobre o mesmo tema. A literatura original permite a autonomia do leitor, isto é, a compreensão do texto e a conexão direta do leitor com o autor da obra ocorrem sem

interferências. As resenhas literárias e outros materiais que se baseiam nos clássicos originais permitem o conhecimento prévio do enredo de determinada obra que antes não se sabia da existência. Por essa razão, os livros adaptados não devem ser lidos unicamente, já que se tornam leituras parciais à medida que se apresenta determinado ponto de vista sobre o texto. As adaptações coíbem o conhecimento do sujeito quanto à arte de escrever e às possibilidades de expressão do autor ao manusear a língua fazendo sua seleção vocabular que é de grande importância para a definição de um estilo de escrita literária.

Calvino define que o texto clássico

não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência. (CALVINO, 2007, p.12)

Tendo em vista o excerto, cabe ao professor aproveitar essa inter-relação do texto literário com o mundo e com outros textos para tornar a leitura de seus alunos mais enriquecedora, viabilizando o entendimento deles sobre a intertextualidade. Ainda que os textos apresentem algo inovador, há sempre algo que deu origem a eles que pode ser de conhecimento do leitor. Essa reiteração do conhecido é fator imprescindível para o reforço cultural, uma vez que torna concreta a existência de determinados padrões identificados na literatura de cada país.

Além da intertextualidade, Simões (1999) ratifica a interdisciplinaridade como possibilidade de trabalho com a literatura, já que o texto clássico nos permite abordar assuntos pertinentes a outras áreas e presentes em textos anteriores que podem servir como base de uma proposta de análise comparativa.

o docente tentará conduzir as atividades de classe sobre bases intertextuais (já que se transportam dados de um texto a outro, de um código a outro, de um leitor a outro, de um produtor a outro, etc.) e interdisciplinares, em decorrência, inclusive, da caracterização sinestésica da seleção de textos-objeto a serem explorados. (SIMÕES, 1999, p. 94)

A contribuição do texto clássico para a existência de outras obras permite um trabalho voltado para a intertextualidade em que se estabelece uma analogia entre um texto que inspirou outro, por exemplo, evidenciando os aspectos fortes de comparação. O *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna inspirou a criação de um filme, mas ainda que seja baseado no texto literário, o filme é outra manifestação de arte e, portanto, é uma nova criação. Por essa razão, assistir ao filme não é o mesmo que ter acesso ao texto de Suassuna, mas contribui para um trabalho intertextual e interdisciplinar se se considerar os aspectos da cultura nordestina que permeiam a obra.

Sendo a língua considerada como um componente cultural formador de identidades sociais que está em constante mudança nas diferentes circunstâncias de uso, a literatura se torna a nossa conexão com a história da língua e seus usos através dos tempos, constituindo assim uma visão diacrônica da linguagem sem que uma variedade linguística seja mais valorizada que outra.

Mollica (2007) reforça que *as novas diretrizes, voltadas para temas sobre língua portuguesa de maneira interdisciplinar levam em consideração, entre outras coisas, o conhecimento prévio que o aluno traz para a sala de aula.* (2007:75) Assim sendo, pode-se permitir uma interpretação pessoal do texto com o auxílio de conhecimentos extratextuais do aluno. As relações que se estabelecem entre o conhecimento de mundo do leitor e o texto literário contribuem com uma leitura mais aprofundada e crítica, mas deve-se considerar que, ainda que o texto permita diversas possibilidades de leitura, estas devem ser sempre ancoradas pelas marcas linguístico-textuais.

O indivíduo se renova a cada leitura e, por isso, cada texto se torna um novo texto ao ser (re) lido, isto é, na medida em que se lê um texto outra vez, novas informações são assimiladas e outros significados se constroem. Destarte, o leitor se torna coautor do texto durante o processo de leitura em que o resultado é obtido através da relação entre o autor que expressa suas opiniões através do texto escrito e o leitor, que une a compreensão do que foi lido a suas impressões e conhecimentos pertinentes à literatura.

O leitor profícuo pode adquirir um melhor domínio discursivo com a leitura, pois ele pode notar o uso da língua nos diversos contextos pragmáticos, sabendo quando o uso da linguagem formal ou informal é apropriado, bem como o vocabulário que é adequado à fala ou ao texto escrito. Ainda que não se possa afirmar que um bom leitor, conseqüentemente, é um bom escritor por serem habilidades distintas, é possível que o indivíduo que faça da leitura um hábito, saiba escrever também com eficácia e tenha mais facilidade em produzir diferentes tipos e gêneros textuais.

1. A LEITURA E AS DIFERENTES ÁREAS DO SABER

A produção de conhecimento está diretamente ligada à prática da leitura e da escrita. Por esta razão, o desenvolvimento da habilidade leitora é uma tarefa que cabe não somente ao professor de Língua Portuguesa, mas também aos das outras disciplinas, pois há a necessidade da compreensão de enunciados e, até mesmo, do estudo das disciplinas de todas as áreas de conhecimento. O aluno que desenvolve bem a sua competência leitora terá mais facilidade em entender os textos em sua profundidade.

Entretanto, os docentes de outras disciplinas do currículo escolar detectam que os problemas de compreensão textual são as principais dificuldades enfrentadas pelos discentes, mas estes profissionais se isentam da responsabilidade por associarem isto à área de Língua Portuguesa. Por outro lado, o professor de Português trabalha a questão da leitura, de acordo com as necessidades de cumprir o conteúdo curricular, geralmente utilizando o texto como pretexto de modo que se explora o texto literário através de uma abordagem estritamente gramatical, sem que o aluno entenda o sentido global e se posicione criticamente acerca do assunto tratado no texto. Os elementos gramaticais podem e devem ser trabalhados com base nos textos, já que são marcas de textualidade essenciais na produção e interpretação do discurso. No entanto, devem ser analisados sob uma perspectiva funcional da língua, ou seja, compreender a ocorrência de termos anafóricos, catafóricos ou dêiticos e de que maneira estes recursos contribuem para a construção dos sentidos do discurso.

Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), as disciplinas escolares deverão ser trabalhadas de maneira interdisciplinar, pois é necessário que haja esta inter-relação entre as diferentes áreas de conhecimento para que o aluno perceba a importância de se estudar determinado conteúdo e associá-lo à sua vida. Zilberman reitera essa identificação entre o texto escrito e o contexto pragmático.

Verifica-se em que medida a leitura da literatura reproduz a convivência com o mundo exterior, também esta uma modalidade de lê-lo. E por que esta ação não pode prescindir do objeto fixado pela escrita – o texto literário – sob pena de se tornar um exercício estéril, já que esvaziado daquilo que consiste no seu destino. Por sua vez, esta atividade de decifração traduz um adentramento no real, porque o texto age como uma síntese dele. (ZILBERMAN, 1988, p.19)

A obra literária não tem por objetivo relatar fatos histórico-sociais reais, mas o leitor poderá aludi-los, devido à ideia do escritor ser desenvolvida e influenciada por alguma realidade social que vivenciou ou estudou com o intuito de produzir e compartilhar conhecimento. Em se tratando do texto literário como um produto social de determinada época, seria interessante trabalhá-lo relacionando os fatos históricos e geográficos, pois possibilitaria uma correlação bem produtiva se o professor souber conduzir e prover o conhecimento destes fatores que poderão ser associados à leitura e a tornarão mais coerente, já que os estudantes poderão entender o contexto extratextual que originou a produção do texto. Esse acesso ao mundo real em que o texto está envolvido permite ao leitor uma liberdade ainda maior de depreender significados, ultrapassando as possíveis barreiras entre a linguagem literária e o mundo atual.

Na história antiga, os povos que usavam o latim vulgar na comunicação se expressavam por meio da poesia oral, pois o conhecimento do latim escrito era restrito ao clero. Os cantos eram declamados e as pessoas memorizavam-nos. Pelo fato de a literatura ser um reforço cultural, houve a necessidade de transcrever estes cantos, mas muitos deles não se materializaram, pois foram olvidados.

O texto se corporifica recortado pela cultura, por procedimentos aplicados na fixação do discurso. Há um trânsito do evento (fato, fenômeno, coisa) ao modelo (cópia, simulacro), fixado pela linguagem no papel, tela, ferro, madeira, etc. e manifestado pela tradição (mito). Disto resulta a combinatória de tudo que houve antes da experiência (iconicidade reproduzida pelo mito), organizado interativamente na atuação da fala por locutores e ouvintes. (CAFEZEIRO, 1999, p. 124)

De acordo com Cafezeiro, o discurso deve ser fixado e compartilhado para que ele se mantenha vivo em uma cultura. Além disso, o texto é escrito de acordo com um modelo que padroniza como ele deve ser escrito, seguindo uma sequência lógica e temporal que pode ser compreendida em diferentes épocas.

Segundo Eduardo Guimarães (1999, p. 114), *analisar enunciativamente um texto não é considerá-lo no momento e lugar em que se deu, mas é analisar como a memória do discurso, o interdiscurso, faz funcionar a língua em um presente*. Destarte, o texto clássico nos permite conhecer hábitos, costumes e um uso linguístico de uma época, além de ter a oportunidade de refletir sobre a evolução da sociedade.

De um modo geral, os textos oferecidos aos alunos se restringem aos que estão presentes nos manuais didáticos que têm como único propósito informar e difundir o conhecimento. Tais textos são contemplados de modo superficial, pois o livro didático se restringe, por vezes, aos resumos das obras clássicas consagradas. Os professores que não se atualizam e, muitas vezes, não vão de encontro a um sistema educacional tradicional e engessado, não preparam seus alunos a refletirem sobre o que estão lendo e os transformam em indivíduos passivos à informação adquirida, pois eles são considerados como tabulas rasas que devem absorver o conhecimento sem construí-lo. O docente deverá capacitar o sujeito a desenvolver um pensamento crítico, a fim de formar cidadãos engajados na sociedade e, portanto, como educador, deverá preocupar-se em tornar seus alunos aptos a participarem ativamente do processo de construção do saber e ampliarem seus conhecimentos através da leitura de diferentes gêneros textuais.

Os gêneros literários têm características próprias definidas pela estrutura e a linguagem presentes na superfície do texto e estas marcas textuais podem ser facilmente identificáveis no decorrer da leitura. O docente deve trabalhá-las através da leitura do texto, pois é no acesso ao objeto de estudo que o aluno poderá perceber que um conto, um poema, uma letra de canção e uma carta são escritos de acordo com suas peculiaridades que os caracterizam como determinado gênero. Com o reconhecimento das características predominantes em cada gênero, o aluno poderá construir um discurso, baseando-se em cada tipo e gênero textual apresentado. Além da possibilidade de desenvolver as habilidades escritas dos estudantes, trabalhar os gêneros literários em sala de aula aguça a reflexão crítica e o gosto pela leitura.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação de cidadãos leitores e a motivação da leitura devem ser iniciadas nas escolas, uma vez que é nela em que os alunos adquirem os hábitos que serão utilizados por toda a sua vida. Por sua vez, os professores apresentam dificuldades em como abordar a interpretação textual em sala de aula devido à pluralidade de significação que um texto possui que permite depreender sentidos diversos, mas nem tudo é aceitável.

A habilidade leitora desenvolvida nos alunos não é importante somente na disciplina de Língua Portuguesa, mas também em outras disciplinas em que se é preciso entender o que se é pedido nos enunciados das questões ou, até mesmo, no conteúdo teórico pertinente a outras disciplinas. Por essa razão, torna-se necessário o trabalho interdisciplinar com o compromisso das outras áreas de conhecimento para desenvolver e aprimorar a competência leitora dos estudantes.

Evidentemente, antes de qualquer trabalho mais aprofundado com o texto, o professor deve diagnosticar as deficiências dos alunos com relação à interpretação textual e à habilidade linguística. Apesar de o indivíduo entrar na escola com o domínio da língua em suas interações sociais, contudo, é essencial que ele esteja em contato com o universo literário, a fim de que ele perceba o emprego do léxico em um contexto que possibilita significados que não são comuns ao cotidiano dele.

Observa-se, então, que o papel do professor é fundamental no estímulo à leitura de textos clássicos, pois ele é responsável por apresentar as obras literárias aos estudantes. O docente deve permitir a autonomia dos seus alunos com relação à escolha da leitura, pois eles devem escolher o texto literário de acordo com o assunto mais

interessante na opinião deles. Nota-se, portanto, que o professor-leitor é capaz de motivar seu aluno a se tornar um leitor crítico e proficiente.

O trabalho a ser desenvolvido pelo docente deve se basear em estratégias que propiciem o pensamento crítico dos alunos bem como o gosto pela leitura. Isto pode ser feito por meio de atividades que estimulem a criatividade dos estudantes e, dessa maneira, o envolvimento deles com a leitura será maior.

Calvino acredita que os livros clássicos são *riqueza para quem os tenha lido e amado, mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los*. (2007, p. 10) É importante que o leitor tenha maturidade e tempo de ócio para desfrutar do que a literatura proporciona, pois ela funciona como a válvula de escape do mundo real para o ficcional e que, ao mesmo tempo, permite refletir sobre a realidade que o cerca.

Conclui-se, portanto, que o leitor de textos literários clássicos assume uma nova visão de mundo, tornando-se um cidadão crítico e engajado na sociedade em que vive, pois a literatura compõe parte de sua cultura e história. Além do enriquecimento cultural, é possível o aumento do léxico e o melhor domínio da norma culta escrita da língua. Assim sendo, a instituição escolar deve apresentar ao estudante o universo literário por excelência e o professor deve ter o hábito da leitura de modo que se torne paradigma para seus alunos. Através do contato com o registro escrito e formal da língua, o sujeito poderá apropriar-se de uma nova forma de se comunicar em situações que exijam o uso da norma padrão da língua e ampliar o seu universo cultural, sabendo adaptar-se com segurança às diferentes camadas sociais.

3. REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio*. Brasília: Ministério da Educação, 2002a.

CAFEZEIRO, Edwaldo. “O texto e seus teares”. In: VALENTE, André (org.) *Aulas de Português: Perspectivas inovadoras*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUIMARÃES, Eduardo. “Textualidade e enunciação”. In: VALENTE, André (org.) *Aulas de Português: Perspectivas inovadoras*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

LAJOLO, Marisa. “O texto não é pretexto”. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. 8ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MOLLICA, Maria Cecília. *Fala, letramento e inclusão social*. São Paulo: Contexto, 2007.

SIMÕES, Darcília. “Leitura e produção de textos: Subsídios Semióticos”. In: VALENTE, André (org.) *Aulas de Português: Perspectivas inovadoras*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

ZILBERMAN, Regina (org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. 8ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

A AUTORIA NAS REDAÇÕES DO ENEM

Carla MacPherson Garcia de Paiva (UERJ)

*

Mestre em letras (UERJ). Doutoranda em letras (UERJ)

1. INTRODUÇÃO

Este estudo surgiu de nosso desconforto diante de pilhas de redações escolares que parecem ser sempre o mesmo texto, marcados pela presença de constantes sociais, de senso comum compartilhado à exaustão. A partir desse desalento, vieram a curiosidade e as dúvidas diante do novo cenário delineado para o ensino de Língua Portuguesa e produção textual, cujas mudanças tiveram início com o advento da Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional – LDB (BRASIL, 1996) e a consequente formulação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

De modo geral, os PCN trouxeram uma nova visão pedagógica acerca do trato com os conteúdos disciplinares, enfatizando a necessidade de haver a articulação entre tais conteúdos, sua realização prática e o contexto social da comunidade em que se insere o aluno. Nessa nova forma de se pensar a educação, um novo elemento ganha projeção: o desenvolvimento de competências e habilidades.

No que tange ao ensino de produção textual, sedimenta-se a ideia de que a função sociointerativa da língua deve pautar seu ensino, desenvolvendo competências e habilidades no aluno, de forma a dotá-lo de domínio da língua materna, para que possa agir linguisticamente com autonomia e senso crítico, constituindo-se como protagonista em sua atuação como cidadão produtor e receptor de textos. Nessa perspectiva, há de se refletir acerca desse protagonismo na redação do Enem.

A reflexão imediata nos remete à concepção de autoria, especialmente porque a proposta do exame, desde sua primeira edição, em 1998, requer a produção de um texto dissertativo-argumentativo, no qual a posição crítica do aluno deverá ser a tônica principal. Surge, então,

uma dúvida, fundada nas várias correntes teóricas sobre tal tema: qual é o conceito de autoria seguido pelos elaboradores do exame? A partir de quais critérios, a banca de avaliadores verificará a autoria nos textos?

Em busca de respostas, recorremos ao material teórico-metodológico oficial editado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), órgão público responsável pelo exame, mas compreendemos que essa tarefa não daria fim às nossas dúvidas.

Assumimos, então, que provavelmente um caminho para as respostas às perguntas formuladas é a análise das próprias redações do exame em confronto com posições teóricas sobre autoria. Dessa forma, como cópula, escolhemos uma redação que obteve nota máxima (1000 pontos).

A fim de investigar e esclarecer as questões suscitadas, elegemos as lições de Sírío Possenti (2009) como suporte teórico, em diálogo com as lições de Bakhtin (2011). Entendemos que, como o sucesso na interação comunicativa depende da competência e da habilidade do falante na construção de seu discurso, a noção de singularidade que compõe o conceito de autoria defendido por Possenti e a noção de estilo mostram ser um bom referencial teórico para este estudo.

A nos guiar na realização deste estudo, estão dois objetivos. De forma específica, o nosso objetivo consiste em verificar os procedimentos que revelam traços de autoria nas redações do Enem, a fim de compreender os requisitos que eles requerem do aluno. De modo geral, esperamos que este estudo possa contribuir para o ensino de redação, em especial de textos dissertativos argumentativos, a partir da análise e das reflexões aqui desenvolvidas.

2. OS PCN PARA A ÁREA DE LINGUAGENS: UMA VISÃO SOCIOINTERATIVA

Os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (PCNEM), em seu volume II, dedicado à área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, defendem uma visão sociointerativa das linguagens e ressaltam a importância de dominá-las nas práticas sociais “como instrumentos de comunicação e negociação de sentidos”, esclarecendo ainda que “a principal razão de qualquer ato de linguagem é a produção de sentido” (BRASIL, 2000, p. 5).

Os PCNEM partem do pressuposto de que a língua se realiza nas práticas sociais, portanto dotar o aluno de competência textual oral e escrita para atuação eficiente para além dos muros escolares, passa a ser a finalidade principal do ensino de Língua Portuguesa, anteriormente focado no desenvolvimento de habilidades de leitura e no domínio da língua escrita padrão. Assim, deve ser desenvolvida a competência comunicativa do educando, ou seja, sua capacidade de realizar a adequação do ato verbal às mais variadas situações de comunicação.

Ao utilizar a língua em uma determinada situação comunicativa, imbuído de finalidades específicas e sob determinadas condições de produção, o ser humano produz textos em gêneros diversos, que são construtos sociais demandados pela dinâmica social intermediada pela linguagem. Por isso, é essencial compreender a língua “como atividade, como forma de ação, ação interindividual finalisticamente orientada” (KOCH, 2010, p. 7-8).

Firma-se, assim, a opção dos PCNEM por uma abordagem funcionalista para o ensino de Língua Portuguesa, que concebe a língua

como interação e a gramática como um instrumental para a produção de significados (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004, p. 56), construídos por um falante que tem competência e habilidade na organização de seu discurso.

No que tange à produção escrita, espera-se que, ao final do Ensino Médio, o aluno seja competente e hábil para manifestar-se sobre as questões relativas ao mundo e às suas experiências, revelando ter desenvolvido plenamente cinco competências: demonstrar domínio da norma culta da língua escrita; compreender a proposta de redação e aplicar conceitos das várias áreas de conhecimento para desenvolver o tema em um texto dissertativo-argumentativo; selecionar, relacionar, organizar e interpretar informações, fatos, opiniões e argumentos em defesa de um ponto de vista; demonstrar conhecimento dos mecanismos linguísticos necessários para a construção da argumentação; elaborar proposta de intervenção para o problema abordado demonstrando respeito aos direitos humanos (BRASIL, 2002a, p. 14).

A partir dessa nova realidade, cumpre examinar a concepção de autoria nos documentos oficiais que estruturam o Enem.

3. A REDAÇÃO DO ENEM: DE PARTICIPANTE A AUTOR

Uma leitura mais atenta dos documentos pedagógicos que estruturam o Enem não permite uma visão clara do que seja autoria, principalmente devido a certa falta de exatidão terminológica ou ao não aprofundamento da questão.

No *Documento Básico*, há uma seção intitulada “O participante como escritor do mundo”, na qual autor e escritor parecem ser sinônimos: “Na redação ou produção de texto, o participante é considerado como

escritor, autor de um texto que atende à proposta feita por outros interlocutores” (BRASIL, 2002a, p. 14). Por tal definição, basta escrever para ser autor. Essa noção precipitada é, de certa forma, relativizada ao final, uma vez que se reputa ao candidato a responsabilidade pessoal pelo projeto do texto. No entanto, dizer que o percurso de elaboração do texto é único e pessoal é apontar apenas um rudimento de autoria, pois não se esclarecem os requisitos para alcançá-la.

Nas *Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN+* para a área de Linguagens, a dimensão dialógica do texto se apresenta, ao se esclarecer a divisão das competências e habilidades gerais em três eixos. O primeiro eixo, *Representação e Comunicação*, elenca as competências e habilidades que envolvem a interação social, como confrontar opiniões e pontos de vista, expressar-se, informar e comunicar-se em situações intersubjetivas, produzir e receber textos, entre outros. Também surge a ideia de intencionalidade: “os falantes de uma língua produzam enunciados, de acordo com certas intenções, dentro de determinadas condições, o que origina efeitos de sentido” (BRASIL, 2002b, p. 61).

A interlocução é apresentada também nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*, vinculada aos sistemas simbólicos de representação, seja a língua, sejam outros sistemas ligados ao conhecimento humano. Nesse documento, salienta-se o protagonismo dos falantes na produção de sentidos de um texto, uma vez que “o sentido é indeterminado, surge como efeito de um trabalho realizado pelos sujeitos” (BRASIL, 2006, p. 25).

Obviamente, o *trabalho* mencionado prende-se às duas esferas do processo comunicativo: sujeito produtor e sujeito receptor. No entanto, se focalizarmos apenas o produtor, pode ser possível pensar-se em

autoria como marcas postas no texto. No entanto, trata-se apenas de conjecturas, uma vez que não há considerações específicas sobre isso no material nessas orientações curriculares.

No *Guia do Participante*, elaborado para servir de apoio e esclarecimento ao examinando, não há qualquer referência explícita à autoria, apesar de ser um dos requisitos para se atingir a nota máxima na Competência 3. Entretanto, pode-se entrever a recomendação de uma postura autoral, já que aborda a necessidade de se assumir uma posição diante do tema – a tese (BRASIL, 2013, p. 18). O *Guia* apresenta, ainda, a tabela de pontuação, na qual o leitor é surpreendido pela presença da palavra “autoria” na faixa de pontuação máxima (200 pontos): “Apresenta informações, fatos e opiniões relacionados ao tema proposto, de forma consistente e organizada, configurando autoria, em defesa de um ponto de vista” (BRASIL, 2013, p. 19 - grifo nosso).

Como o material disponibilizado pelo Inep é insuficiente para esclarecer as dúvidas acerca da autoria em textos, buscou-se a autoridade de fontes especializadas no tema.

4. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A AUTORIA EM TEXTOS

Nas lições de Mikhail Bakhtin (2011), marco referencial na elaboração dos conceitos de autor e estilo, há o estabelecimento da distinção entre autor-criador e autor-pessoa: o primeiro é um elemento da obra e o segundo é um elemento do acontecimento do mundo, da ordem ética e social da vida. Para Bakhtin (2011, p. 11), portanto, criador e pessoa não se confundem, uma vez que a autoria pertence ao universo intrínseco de produção da obra.

Segundo o teórico russo, são os enunciados orais ou escritos emanados da manifestação do autor que caracterizam a autoria. Dessa forma, por meio de enunciados orais ou escritos, autor está caracterizando a sua autoria. Cumpre ressaltar que, para Bakhtin (2011, p. 276), a autoria funda-se na discursividade e não meramente na gramática do texto.

Na base do pensamento bakhtiniano, encontra-se a concepção de linguagem como forma de interação social com objetivo de comunicação entre sujeitos, em um processo dialógico de troca e de elaboração discursiva. O produto dessa interação é o enunciado, vinculado tanto à materialidade da língua quanto a um contexto mais amplo, representativo do conjunto das experiências e valores dos falantes de uma comunidade. O enunciado é particular, mas cada esfera de atividade do homem possui “tipos relativamente estáveis de enunciados, denominados *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2011, p. 262), os quais requerem formas específicas de uso da linguagem. Assim, há gêneros que podem ser mais marcados por um estilo pessoal, como os do campo literário, enquanto outros exigem uma postura mais afastada do autor, como se “apagado” do processo de produção do texto, como os do campo científico, que requerem uma forma mais padronizada e, em tese, sem marca visível da individualidade do autor.

A demarcar o estilo no texto, está a combinação entre a gramática e a estilística. Conforme nos lembra Bakhtin (2011, p. 269), “a própria escolha de uma forma gramatical pelo falante é um ato estilístico”. Tal escolha faz parte de procedimentos adotados para um autor imprimir sua individualidade de estilo à obra, que “cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a elas vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural” (BAKHTIN, 2011, p. 279).

Trazendo essas considerações de Bakhtin para o escopo deste estudo e considerando a natureza dialógica do ato comunicativo, é possível relacionar a marca de individualidade do estilo como um elemento constitutivo da autoria. Nesse sentido, encontra-se o conceito de autor-criador, em Bakhtin (2011), interpretado por Faraco (2005, p.39) como sendo “quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente”.

Em *Enunciação, autoria e estilo*, Possenti (2009, p. 93) propõe uma redefinição do conceito de estilo, que passa a ser entendido como “um modo de organizar uma sequência (de qualquer extensão), tendo como fundamental a relação entre essa organização e determinado efeito de sentido, sem compromissos com psicologismos e com concepções simplórias de língua e de linguagem (e de texto, de gênero, etc.)”.

Retomando a discussão de Bakhtin acerca da escolha que individualiza o estilo de um autor nos textos, Possenti (2009, p. 93-94) aponta o ato de escolher como “uma necessidade estrutural [...], um dos efeitos da multiplicidade de recursos de expressão disponíveis”, descartando a possibilidade de ela ser um ato de liberdade, pois é “efeito de uma inscrição seja genérica, seja social, seja discursiva”. Assim, estilo e escolha associam-se, também, ao gênero do discurso.

Quanto à autoria, Possenti (2009) arrola três aspectos que abrem a possibilidade de se repensar uma nova definição para o termo: manifestação peculiar na escrita, inscrição dos textos em discursos e singularidade. Tais elementos estão, de certa forma, ligados à redefinição de estilo. A organização de uma sequência surge de forma peculiar a partir do

trabalho reflexivo e reiterado ao autor, a natureza dialógica faz com que o texto revele outros discursos subjacentes a ele e a singularidade é o dizer de modo diferente de outros dizeres, é a individualização do ato discursivo. Uma voz no meio de outras vozes, um estilo peculiar de dizer.

Refletindo sobre as considerações teóricas de Possenti, Cavalcanti (2010, p. 55) considera a singularidade uma marca da “presença de um autor que realiza um trabalho investindo no *como dizer*, na construção do texto”. Por meio desse trabalho consciente ou inconsciente com a linguagem, o autor agrega um diferencial ao texto, que pode ser em vários aspectos, como a qualidade, a elegância, a consistência. Enquanto marca de autoria, o *como dizer* instaura-se na “ordem do discurso, não do texto ou da gramática (POSSENTI, 2009, p.110).

Para Possenti (2009), perceber essa singularidade implica avaliar os indícios reveladores de autoria. Tal tarefa requer a análise de duas atitudes - dar voz a outros enunciadores e manter a distância em relação ao próprio texto -, além de se “evitar a mesmice” (*Ibid.*). Os dois primeiros são categorias discursivas, enquanto o terceiro prende-se ao manejo criativo e versátil dos recursos linguísticos no texto. Temos, então, a autoria como o efeito do ato discursivo e do estilo - manifestação peculiar na escrita, inscrição dos textos em discursos e singularidade.

Feitas as explanações teóricas pertinentes, cabe analisar a proposta de redação do Enem 2013, fonte geradora das redações examinadas neste estudo.

5. ANÁLISE DO *CORPUS*

A redação que compõe o *corpus* deste estudo recebeu a nota máxima no exame (1000 pontos) e foi coletada na página eletrônica do jornal *O Globo*. Segundo contato feito com uma participante, via Facebook, o periódico solicitou o envio do boletim geral do exame ou os comentários sobre a correção, ambos disponibilizados na plataforma do Inep, a título de envio de comprovação da nota. A fim de se ater exclusivamente ao escopo deste trabalho, foram desconsiderados eventuais problemas de outras naturezas. Tais aspectos negativos não serão aprofundados, por não ser intenção deste estudo avaliar a correção do uso, mas apenas verificar a contribuição dos mesmos para o processo de construção de autoria.

HARMONIA PROGRESSISTA

Segundo Thomas Hobbes, é necessário estabelecer um contexto social em que o governo garanta a segurança do povo e iniba um convívio caótico. No entanto, o alcoolismo no Brasil é um dos fatores que impede a harmonia no trânsito e oferece riscos à vida humana. Dessa maneira, a “Lei Seca” surgiu como um mecanismo que corrige diversos hábitos incoerentes por parte de motoristas, mas que ainda sofre entraves que dificultam a realização de modificações mais profundas.

Uma das consequências imediatas dessa iniciativa do poder público é a diminuição dos perigos relacionados à locomoção viária, uma vez que o número de acidentes tende a ser sensivelmente reduzido. Nesse sentido, por estarem sóbrios, indivíduos tornam-se mais conscientes, o que dificulta a perda do controle da direção, que é uma das grandes responsáveis por mortes no trânsito. Dessa forma, a população passa a ter seu direito à vida – garantia defendida pela ONU – respeitado diante da vigência de uma regra que incompatibiliza a associação entre o álcool e o dirigir.

Apesar disso, a erradicação dos problemas gerados pela embriaguez ainda não foi plenamente alcançada. Isso ocorre, em grande parte, devido a uma resistência de alguns indivíduos que não aceitam as regras estabelecidas. Nesse cenário, o “jeitinho brasileiro” de burlar certas normas, somado à fiscalização muitas vezes precária do poder público, inibe a harmonia social e perpetua uma cultura de impunidade e de desrespeito que perpetua a vigência de acidentes.

Pode-se dizer, portanto, que a iniciativa do governo federal produz benefícios incontestáveis, mas que ainda não são plenamente aplicados. Para tanto, é preciso intensificar a divulgação de propagandas midiáticas que demonstrem as vantagens da nova lei, além de aumentar a fiscalização das vias públicas, por meio da atuação da polícia militar, principalmente em regiões de maior fluxo veicular. Tais medidas, associadas ao incentivo ao uso de táxis com a redução de custos possibilitados por subsídios governamentais são importantes. Afinal, assim será possível, ao menos, garantir a harmonia defendida por Hobbes diante da ordem e do progresso estampados em nossa bandeira.

Segundo Possenti (2009), os indícios de autoria podem ser verificados quando um texto dá voz ao outro e mantém certo distanciamento do objeto, evitando, ainda a mesmice. Seguindo essa linha de explanação, começaremos por analisar o primeiro indício.

A fim de embasar sua tese de que a Lei Seca promove equilíbrio na sociedade, a participante traz o discurso de Thomas Hobbes, filósofo e teórico político do século XVII. Ao defender o Absolutismo, Hobbes via o Estado como um mal necessário, essencial para combater a anarquia. Tal pensamento é usado para evidenciar o desequilíbrio provocado na sociedade pela embriaguez ao volante. Dessa forma, percebe-se que não foi uma escolha aleatória e descabida, mas fruto de reflexão e de aplicação de conhecimento de modo pertinente.

Outra voz que surge no texto é a do senso comum acerca do *“jeitinho brasileiro”* (3º§), infelizmente propagado na sociedade brasileira. A autoria se configura na forma de empregar o que seria, a priori, um clichê. O uso de aspas duplas marca firmemente a intenção de evidenciar que a expressão não é marca de banalidade em seu texto, constituindo-se tão somente como crítica a um traço negativo do brasileiro, um agravante do problema abordado no texto: a embriaguez ao volante.

Quanto ao indício marcado pelo distanciamento do texto, desde o início, percebe-se a distância do enunciador em relação ao destinatário, ao objeto e a si mesmo, estando em consonância com a tradição do ensino de dissertação argumentativa na escola, marcada pelo apagamento do eu. Dessa forma, em termos enunciativos, trata-se de um texto prototípico da dissertação-argumentativa escolar.

Durante os anos escolares, o aluno sedimenta sua escrita nesse gênero textual, sendo sempre advertido para “não se mostrar” no texto,

pois isso será feito por meio de seus argumentos, passando a ser um autor ausente de seu texto. Para muitos, essa postura é um sofrimento que nasce de uma sensação paradoxal: por um lado, apagar-se; por outro, defender seu ponto de vista, sua opinião, expressão máxima do eu.

Assim, a participante adotou, em seu processo criador, o distanciamento indiciário da autoria, recorrendo a escolhas que contribuem para apagar as marcas subjetivas, dando a seu texto um caráter mais objetivo, neutro e imparcial. O uso da terceira pessoa do singular confere a impessoalidade necessária e requerida pelo gênero em questão, como em *é necessário* (1º§) e *Pode-se dizer* (4º§).

A estrutura dos parágrafos segue o modelo de parágrafo-padrão indicada por Garcia (2012), no qual um tópico frasal traz a ideia central (o argumento), sendo desenvolvido e concluído na sequência. A ligar os períodos constituintes do parágrafo, os operadores argumentativos empregados também representam um distanciamento, pois fazem parte de uma prática comum no ensino da dissertação escolar, sem marcar a subjetividade da escolha.

Dessa forma, na estrutura coesiva do texto, a coesão anafórica se apresenta em todos os parágrafos: *dessa maneira* (1º§), *Nesse sentido* (2º§), *Dessa forma* (2º§), *Apesar disso* (3º), *Nesse cenário* (3º§) e *Tais medidas* (4º§). Além disso, a problematização é introduzida por *No entanto* (1º§) e a conclusão por *portanto* (4º§), clássicos nessas funções semânticas.

Na defesa de sua tese, a participante mobiliza conhecimentos adquiridos ao longo de sua escolaridade, mobilizando-os de forma natural, o que possibilita uma leitura que flui aos olhos do leitor. Filosofia (Hobbes), biologia (efeitos do álcool sobre o homem), noções de cidadania (garantias da ONU) e aspectos culturais do país (jeitinho brasileiro)

são informações novas, pois não constam dos textos motivadores, apresentadas de forma objetiva e neutra. Trata-se, portanto, de mais um indício de autoria.

Do ponto de vista lexical, chama a atenção o uso equivocado de *alcoolismo* (1º§), revelando falta de precisão vocabular, mas que não compromete a clareza do texto. Apesar desse equívoco, que atribui o problema a alcoólatras e não a motoristas simplesmente embriagados, o nível vocabular contribui muito para a manutenção temática ao longo dos parágrafos, com termos como *locomoção viária* (2º§), *embriaguez* (3º§), *vigência de acidentes e fluxo veicular* (4º§).

No último parágrafo, a proposta de intervenção, requisito obrigatório nas redações do Enem, é introduzida pela oração modalizadora *é preciso* (4º§), expressão consagrada, de cunho argumentativo, que marca a tomada de posição diante do problema abordado no texto, mas ainda de forma impessoal e distante, pois usa a terceira pessoa do singular.

O distanciamento e as vozes apresentadas configuram os indícios de autoria defendidos por Possenti (2009), mas é a forma como são apresentados no texto que fazem a diferença e configuram uma independência na escrita. Inúmeras dissertações escolares costumam trazer frases-clichê em sua abertura, apresentando o tema e a tese, como ensina a tradição, a fim de “manter o foco da discussão”. A participante Beatriz abre seu texto introduzindo um argumento de autoridade que dará o respaldo para sua tese – a sociedade precisa de equilíbrio e a embriaguez ao volante atrapalha o alcance dessa meta. Assim, tira seu discurso do mero “achismo” e o endossa com um dado colhido de seu acervo de conhecimentos, apesar de ligado a uma linha nada democrática, uma vez que Hobbes foi filósofo do Absolutismo europeu.

Ao fechar o texto, novamente a mesmice é desarticulada, pois a participante recorre a um lugar-comum, mas o desconstrói de forma peculiar. O lema da bandeira nacional brasileira é associado ao filósofo Hobbes numa atitude discursiva que aponta uma relação intrínseca entre harmonia, ordem e progresso. Essa singularidade revela o trabalho do sujeito na linguagem, por meio de um estilo próprio, como marca de um processo de autoria.

A afirmar o pensamento consciente, claro e preciso inscrito no processo de uma escrita autoral, o participante intitula seu articulando os pontos defendidos pelo teórico iluminista, indicando que o controle de motoristas que associam álcool e direção é fundamental para a sociedade, pois promoverá a “harmonia progressista”.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sírio Possenti (2009) considera que, no processo de aquisição da escrita, deve-se pensar a autoria como uma questão de singularidade, relacionada à noção de estilo. Dessa forma, a autoria estaria relacionada ao modo como o sujeito produtor do discurso se coloca como responsável pelo que diz e a singularidade por meio da qual ele se apresenta no texto.

Assumindo uma posição que é social e histórica, que representa uma ideologia, um sujeito veicula o ideário da sociedade em que se inclui, mas se diferencia na forma fazê-lo, no *como diz*. Dessa forma, é possível se pensar na construção de um processo de autoria na escrita a partir de recursos da língua, postos a amparar um discurso produzido com determinada finalidade. Por essa via de raciocínio, a intencionalidade, o plano de texto e o trabalho com a língua são os elementos essenciais na construção da autoria. É assim, por meio de

indícios, que um autor imprimirá suas marcas de autoria nos textos, por meio de uma singularidade que introduz outras vozes no texto, cria uma distância entre autor e objeto e evita a mesmice.

Segundo o teórico (2009), há indícios de autoria quando diversos recursos da língua são agenciados de forma relativamente pessoal, por meio de saberes colocados em funcionamento a partir de uma visão subjetiva e peculiar. Nas redações analisadas, os participantes adotaram modos diferentes de imprimir suas marcas no texto.

Na redação examinada, a participante articula bem as vozes externas a favor de sua argumentação, introduzindo-a em primeiro plano, buscando garantir a validade de sua tese. Além disso, desconstrói clichês de maneira pertinente e criativa, trazendo ao texto o lema da bandeira brasileira, parafraseando-o de forma a dialogar com o argumento de autoridade empregado: as ideias do filósofo Thomas Hobbes. De forma consciente, essa desconstrução de clichês vem na frase de fecho do texto, encerrando a argumentação, apontando para um autor-criador que histórica e ideologicamente defende a aplicação da Lei Seca.

A interação se sedimenta nas relações sociais mediadas pela linguagem, definindo os papéis de cada participante por meio de uma rede de lugares discursivos. Nessa malha, estão as figuras do professor e do aluno, que se constituem como identidades por meio da linguagem, na sala de aula. Essas individualidades devem se refletir na escrita.

A fim de realmente se estimular o desenvolvimento de uma postura autoral na escrita, é necessário repensar os modelos vigentes do ensino de redação dissertativo-argumentativa, muitas vezes limitadores, para se poder chegar a uma nova forma de concepção, no que tange à autoria e seus indícios, segundo as lições de Possenti (2009).

Assim, na aquisição e desenvolvimento da escrita, as aulas devem ser um momento privilegiado de interação significativa para que interlocutores digam o que pensam e externem sua opinião por meio da língua, num processo criativo materializado pelos enunciados, em substituição a fórmulas e técnicas consagradas por manuais de redação.

Por essa nova concepção de autoria como ação pela linguagem em momento de interação mediada pela escrita, o ensino de redação na escola essencialmente constitutivo de uma identidade e de um discurso que são erigidos a partir do entrelaçamento dos conhecimentos, das experiências históricas e da interação entre as várias individualidades que compõem o cenário de aprendizagem.

A título de ratificação da relação entre a palavra, o discurso e a autoria, relembremos Octávio Paz, que, ao refletir sobre a palavra na criação poética, apontou seu caráter revelador: “A palavra quando é criação desnuda. A primeira virtude da poesia tanto para o poeta como para o leitor é a revelação do ser. A consciência das palavras leva à consciência de si: a conhecer-se e a reconhecer-se.”

7. REFERÊNCIAS

BAKHHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm>. Acesso em: 02 out. 2013.

_____. Ministério da Educação. *Exame Nacional do Ensino Médio: Documento Básico*. Brasília, 2002a. Disponível em: <http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos/%7BE57A3D8A-B535-470E-AD0C-1089028BA212%7D_documento_basico_enem_2002_353.pdf>. Acesso em: 20 jun 2012.

_____. Ministério da Educação. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*. Vol. 1 - Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Brasília: [...], 2006. 240 p. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2013.

_____. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Médio)*. Parte II) - Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: [s.n.], 2000. 71p. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf>. Acesso em: 11 out. 2013.

_____. Ministério da Educação. *PCN+ Ensino Médio: Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais*. Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Brasília: s.n., 2002b. 241 p. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/linguagens02.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

_____. Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – Inep. *Guia do participante redação 2013*. Brasília: Daeb, 2013. Disponível em <http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/guia_participante/2013/guia_participante_redacao_enem_2013.pdf>. Acesso em 14 jun 2014.

CAVALCANTI, J. R. *Professor, leitura e escrita*. São Paulo: contexto, 2010.

FARACO, C. A. *Autor e autoria*. In: BRATI, B. (Org.) Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo, Contexto, 2005.

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

KOCH, I. V. *A Inter-ação pela linguagem*. 10. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2010

POSSENTI, S. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

O PODER DE MANIPULAÇÃO DO EFEITO DOMINANTE NA NOTÍCIA: O CASO SANTIAGO

Flavia Corrêa Galloulckydio (UERJ)*

* Mestra em Língua Portuguesa e professora das Redes Estadual e Municipal do Rio de Janeiro.

1. INTRODUÇÃO

De acordo com Adam (2011), as sequências são unidades textuais complexas, compostas de um número limitado de conjuntos e proposições-enunciados: as *macroproposições*. Estas são uma espécie de período cuja propriedade principal é a de ser uma unidade ligada a outras macroproposições, ocupando posições precisas dentro de um todo ordenado de sequências. Cada macroproposição adquire seu sentido em relação às outras, numa unidade hierárquica complexa da sequência.

Ainda segundo o autor, tais macroproposições constituem a composição de uma sequência e dependem de combinações pré-formatadas de proposições. Essas diferentes combinações são denominadas *narrativa, argumentativa, explicativa, dialogal e descritiva*.

Nesse sentido, o objetivo do nosso trabalho é demonstrar como o estabelecimento predominante e qualitativo de uma ou outra combinação num plano de texto determina, em última instância, o efeito dominante semântico de um texto. Isso porque narrar, descrever, argumentar e explicar são macroações sociodiscursivas e, como tais, constroem representações esquemáticas do mundo e fazem partilhar crenças com a finalidade de induzir um certo comportamento. Sobre estas combinações, cabe lembrar ainda que elas parecem adotar formas regulares de composição, sobretudo na escrita, e estão a serviço do gênero textual do qual fazem parte.

Dentro dessa perspectiva, pretende-se analisar de que forma as informações presentes nas sequências narrativas apresentam efeito semântico dominante no gênero notícia - ainda que este apresente outras combinações - e determinam o teor ideológico da mensagem.

Almeja-se, portanto, trabalhar com a hipótese de que, mesmo sendo a notícia um gênero que prime pela imparcialidade e que, como é o caso, apresente no corpo de seu texto diferentes posicionamentos sobre o mesmo referente, o efeito dominante irá marcar a natureza e interesses dos participantes do evento comunicativo.

A partir de uma análise mais crítica e reflexiva acerca da notícia e de sua composição, esperamos que este trabalho contribua para o estudo dos gêneros nas escolas de Educação Básica, mais especificamente, nas aulas de língua materna. Nosso intuito é que o desenvolvimento das habilidades linguísticas aqui propostas possam cooperar para o real exercício da cidadania.

A fim de facilitar a leitura da notícia, optou-se por destacar as sequências narrativas, já que são elas o ponto-chave do exame. Também consideramos coerente a numeração dos parágrafos, com o propósito de facilitar o trabalho do leitor.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Segundo Adam (2011), toda narrativa pode ser considerada como a exposição de fatos reais ou imaginários que abrangem duas realidades distintas a que designou de *eventos* e *ações*. A primeira acontece sob o efeito de causas, ou seja, sem a intervenção intencional de um agente. A segunda é caracterizada pela presença de um agente – humano ou não - que provoca ou tenta evitar uma mudança.

Partindo dessa premissa, o autor ainda destaca que as diferentes formas de construção dependem de seu *grau de narrativização*. Uma trama construída a partir de uma simples série de ações ou eventos

possui um *baixo grau de narrativização*, enquanto uma narrativa com *alto grau de narrativização* apresenta uma estrutura hierárquica constituída de cinco *macroproposições* narrativas de base. Tais macroproposições compõem a estrutura prototípica das narrativas e correspondem aos cinco momentos do aspecto: *antes do processo*, equivalente à situação inicial ou orientação; o *início do processo*, que abrange o nó desencadeador da trama; o *curso do processo*, que abrange a reação ou avaliação das ações; o *fim do processo*, que abarca o desenlace e resolução do mesmo e *depois do processo*, correspondente à situação final da trama.

O autor também assinala que o reconhecimento de um texto como um todo passa pela percepção de um *plano de texto*, com suas partes constituídas, ou não, por sequências identificáveis. Desta maneira, acredita-se que para a compreensão de um texto, em sentido mais amplo, é fundamental que se analise de que maneira são estruturadas as suas partes. Serão elas que darão as pistas para o entendimento do todo, já que, conforme forem dispostas, estabelecerão uma *unidade semântica* (temática) *global* e um *ato de discurso dominante*, que determinam, em última instância, a coerência semântico-pragmática global de texto ou de uma parte. Além disso, a quebra ou não de uma suposta linearidade permite relacionar as unidades mais ou menos distanciadas entre si.

Nesse sentido, os planos de texto desempenham um papel fundamental na *composição macrotextual do sentido*. Assim, um plano de texto pode ser *convencional*, isto é, fixado pelo estado histórico de um gênero ou subgênero de discurso; ou *ocasional*, inesperado, deslocado em relação a um gênero ou subgênero do discurso. Contudo cabe ressaltar que, de acordo com Adam (2001), os gêneros textuais não são compostos exclusivamente por um único ordenamento prototípico

de sequências: *narrativo*, *argumentativo*, *explicativo* e *dialogal*. Por essa razão, considera-se que o principal fator unificador da estrutura composicional é o *plano do texto*.

Os planos de textos estão, juntamente com os gêneros, disponíveis no sistema de conhecimentos dos grupos sociais. São eles os responsáveis por construir (na produção) e reconstruir (na escrita ou escuta) a organização global representada por um gênero.

Observa-se que há textos que apresentam sequências consideradas canônicas em sua estrutura composicional. Eles corresponderiam a espécies de “modelos”, do ponto de vista do gênero, que é escolhido de acordo com sua finalidade comunicativa (convencional). Não obstante a isso, existem composições que se baseiam na *macrosegmentação* (alíneas e separações marcadas) e em dados peritextuais (mudanças de partes ou uso de grande número de sequências inusitadas). Tal plano, denominado por Adam (2011) como *ocasional*, exige um leitor mais atento, pois caberá a ele um trabalho mais elaborado de reconstrução, passo a passo, de sua estrutura, a fim de que possa desvendar, realmente, o que está por trás de seu propósito comunicativo.

Verifica-se que os textos que possuem planos ocasionais, são constituídos por um modo de composição *dominante* e se apresentam, então, como predominantemente *narrativo*, *descritivo*, *argumentativo*, *explicativo* ou *dialogal*, apesar da presença de sequências de outro tipo.

Assim, pode-se determinar o *dominante* de um gênero, por exemplo, pela sequência encaixante, que abre e fecha o texto; pelo maior número de sequências do mesmo tipo; pela sequência pela qual o texto pode ser resumido.

A respeito do *efeito dominante*, Jakobson (1973, p. 145) desenvolve a seguinte reflexão:

A dominante pode definir-se como elemento focal de uma obra de arte: ela conduz, determina e transforma os outros elementos. É ela que garante a coesão da estrutura. [...] A dominante especifica a obra. [...] Devemos ter sempre em mente esta verdade: um elemento linguístico específico domina a obra na sua totalidade; age de forma imperativa, irrecusável, exercendo, diretamente, sua influência sobre outros elementos.

A partir da mediação do autor acima, entende-se que, embora um texto apresente heterogeneidade sequencial em sua estruturação, a caracterização global do mesmo é resultado de um efeito dominante. E, segundo nossa hipótese, é ele o responsável, em última instância, ao propósito comunicativo da composição, já que nele encontram-se os elementos-chave da coerência textual.

Outro fator primordial na composição de um texto é a formulação de seu título; visto que, na maioria das vezes, ele constitui um aspecto resumitivo daquilo que é dito. A esse respeito, fala-se de *macroestrutura semântica* ou de *tema-tópico* do discurso estabelecido na produção (dado no peritexto) para guiar a interpretação, durante a leitura, por exemplo.

Segundo Eco (1985, p. 119):

O tópico é uma hipótese dependente da iniciativa do leitor que a formula de modo um pouco rudimentar, sob a forma de pergunta (“Mas do que diabos estão falando”) que se traduz pela proposição de um título provisório (“Provavelmente, estão falando de tal coisa”).

É, portanto, um instrumento metatextual que o texto tanto pode pressupor como conter, explicitamente, sob a forma de marcador de tópico que o leitor decide privilegiar ou anestesiar as propriedades semânticas dos lexemas em jogo, estabelecendo, assim, um nível de coerência interpretativa chamada isotopia.

Constata-se, então, que compreender um texto consiste em identificar o seu objetivo, ou seja, o seu propósito argumentativo. Além disso, a atividade de compreensão também pressupõe a percepção da ação de linguagem engajada, que deriva de um *macroato dominante de discurso* de uma série mais ou menos hierarquizada de atos, estabelecidas, primordialmente, às quatro estruturas sequenciais base estabelecidas por Adam (2011).

3. O GÊNERO TEXTUAL NOTÍCIA

De acordo com Lage (1979), a notícia pode ser definida como a transmissão do conhecimento por meio de alguém que presenciou a um fato determinado ou a acontecimentos de maior importância para a sociedade.

A notícia é um gênero textual em que se privilegia a informação, visa a *fazer saber*, portanto, apresenta, majoritariamente, sequências narrativas, com verbos no passado e em terceira pessoa. Procura responder às questões: *o quê? quem? quando? onde? como? por quê?* A busca pela objetividade e consequente imparcialidade são suas características mais marcantes, o que lhe confere grande grau de legitimidade e veracidade por parte da sociedade.

Além disso, apresenta características próprias quanto à sua forma. O *título*, cujo papel é não só denominar o texto, mas também causar impacto no público leitor; o *subtítulo*, que têm a função de complementar

o título com informações também consideradas relevantes; o *lead*, que é o parágrafo inicial, onde será feita uma explanação do fato mais importante da série de fatos descritos no texto. Depois dele, segue-se uma explicação dos acontecimentos com maior riqueza de detalhes, compondo assim o próprio *corpo da notícia*.

Contemporaneamente, o gênero passou a ocupar um lugar de produto para o grande público nos meios de comunicação e sofreu certa depreciação em relação ao seu conceito inicial. Está inserido no que é chamado de *comunicação de massa*, onde massa é um público desconhecido e indiferenciado. Desse público deseja-se certa conduta, o que abre uma possibilidade de manipulação social.

Sob essa perspectiva, a notícia possui uma relação ideológica com quem a produz e cumpre um determinado papel na sociedade, pois seu meio de produção sempre apresentará uma espécie de transmissão de ideias e ideais de um grupo social que tem influência sobre os meios de produção da qual é oriunda.

Nesse sentido, uma das mais relevantes funções da notícia, que é trazer informação e, portanto, exercer papel fundamental para o exercício da cidadania e democracia, perde-se. O gênero passa a se tornar instrumento para a formação de conhecimento e opinião da sociedade.

Observa-se, então, que muitas vezes as notícias são manipuladas pelos meios de comunicação e, ao invés de servir como instrumento do cidadão para exercício da democracia, passam a exercer função de meio de controle para líderes de um povo ou de sua elite. É fomentada, no imaginário social, uma ideia cidadania ideal, mas o que há, verdadeiramente, é uma ilusão de participação política, por exemplo.

4. O CORPUS¹

Estagiário de advogado diz que ativista afirmou que homem que acendeu rojão era ligado ao deputado estadual Marcelo Freixo

Advogado recebeu ligação neste domingo e fez termo de declaração. Marcelo Freixo nega conhecer o homem que acendeu artefato.

1 Na tarde deste domingo (9), o advogado Jonas Tadeu e o estagiário Marcelo Mattoso prestaram assistência jurídica a Fábio Raposo, preso por admitir ter entregado a outro homem o rojão que atingiu e feriu o cinegrafista da TV Bandeirantes, na última quinta-feira (6), durante manifestação no Centro do Rio de Janeiro.

2 Mattoso recebeu uma ligação e a conversa foi ouvida pelo delegado que investiga o caso, que pediu ao estagiário que registrasse em depoimento o que foi falado nessa ligação. A Polícia Civil elaborou um registro chamado “Termo de Declaração”, em que Mattoso afirma que uma ativista informou que o homem que acendeu o rojão era ligado ao deputado estadual Marcelo Freixo, do PSOL. O deputado negou a acusação.

¹ Reproduzido de: ESTAGIÁRIO de advogado diz que ativista afirmou que homem que acendeu rojão era ligado ao deputado estadual Marcelo Freixo. G1 [on-line], Rio de Janeiro, 9 fev. 2014. G1 Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://glo.bo/1bLvMaQ>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

3 Veja o que diz o documento que está registrado na delegacia:

“O estagiário Marcelo Mattoso, inquirido, disse que na data de hoje trabalhava como estagiário do Dr. Jonas Tadeu, durante a formalização do cumprimento do mandado de prisão de Fábio Raposo. Que logo após Fábio Raposo ter chegado à delegacia, recebeu em seu celular pessoal duas ligações de uma ativista e manifestante que se identificou como Sininho. E que ela perguntou se o advogado estava precisando de ajuda, pois teria advogados criminalistas à disposição. E que estaria indo com um grupo de manifestantes para a porta da delegacia para se manifestar como ativistas.”

4 Em seguida o estagiário passou o telefone para o advogado Jonas Tadeu.

Segundo a declaração, “a ativista informou ao advogado que o rapaz que acendeu o artefato que atingiu o jornalista era ligado ao deputado estadual Marcelo Freixo”.

5 Em seguida, aparece uma frase truncada no documento. O texto diz que

“o deputado teria à disposição de Fábio Raposo, caso ele precisasse”.

A reportagem ligou para o advogado Jonas Tadeu, que esclareceu: segundo ele, Marcelo Freixo teria advogados à disposição de Fábio Raposo. No fim do documento, está escrito que “Fábio Raposo já estava sendo assistido pelo doutor Jonas Tadeu e que o auxílio não se fazia necessário”.

Ativista foi até a porta da delegacia

6 O nome da ativista Sininho é Elisa Quadros. De fato, ela apareceu hoje na delegacia e houve um tumulto na chegada dela. Sininho chamou os jornalistas de carnicheiros.

7 Um dos ativistas foi agredido por um cinegrafista ao ouvir dele a frase “tomara que os próximos sejam vocês”.

8 Elisa Quadros, conhecida como Sininho, deu entrevista na porta da delegacia. Ela confirmou que ligou para o estagiário Marcelo Mattoso, mas negou que tenha oferecido ajuda. “Liguei para o Marcelo”, disse. A ativista explicou por que fez a ligação. Disse que tinha falado com os pais de Fábio Raposo. “Liguei porque a gente falou com os pais dele, com a mãe dele e a gente queria saber o que estava acontecendo”, disse.

9 Questionada pela reportagem se havia feito alguma oferta, Sininho negou. “Não fiz oferta nenhuma”. Perguntada se ela propôs ajudar, ela disse que sim, mas negou que a ajuda fosse jurídica. “Mas não de forma jurídica, porque não sou advogada. Tem os advogados das manifestações, do movimento da DHHC e a gente queria saber quem estava assistindo ele e que a gente poderia acionar os advogados que inclusive já sabem do caso. E o Marcelo, assistente, falou que não precisava e pronto. A gente veio aqui para saber o que estava acontecendo”, afirmou.

Deputado se disse surpreso

10 Marcelo Freixo é deputado estadual pelo PSOL. Por telefone, se disse surpreso e contou que desconhecia o ocorrido. Depois de ler o termo de declaração prestado na delegacia pelo estagiário, concordou em gravar entrevista.

11 Marcelo Freixo afirmou que não conhece Fábio Raposo nem o homem que lançou o rojão que feriu o cinegrafista da TV Bandeirantes Santiago Andrade.

12 “Se qualquer manifestante ligou para alguém e disse que a pessoa que jogou a bomba tem algum laço comigo, vai ter que provar isso. Se não provar, seja quem for, será processado por isso. Agora tem que realmente confirmar se disse isso. Até agora há uma versão de um advogado, que não sei quem é, afirmando que num determinado telefonema alguém disse isso. Isso tudo é muito suspeito, num momento que isso precisa ser apurado porque não sei quais interesses poderiam estar por trás dessa informação”, disse o deputado.

13 O deputado confirmou que recebeu uma ligação da ativista Sininho na manhã deste domingo. Segundo o deputado ela teria dito “que havia risco, medo de que ele [Raposo] fosse torturado nas prisões. Pedindo ajuda caso fosse torturado. Evidentemente que nem ele nem ninguém pode ser torturado e isso a gente acompanha. Agora daí uma denúncia de que haveria ligação com quem jogou a

bomba vai uma distância enorme. Tanto o advogado quanto ela vão ter que prestar depoimento e vão ter que comprovar o que estão dizendo, se é que realmente disseram isso”, complementa.

‘É preciso fazer acareação’, diz advogado

14 Em entrevista à Globo no começo desta noite, o advogado Jonas Tadeu e o estagiário Marcelo Mattoso confirmaram as informações que constam no termo de declaração. “Essa moça que eu não conheço perguntou meu nome. Eu dei o nome e ela alegou que estava ligando a mando do deputado e oferecendo uma equipe de criminalistas pra defender o rapaz, o Fábio. E que o outro menino também era companheiro dela. Foi isso que aconteceu”, disse Jonas Tadeu.

15 Questionado pela reportagem se Sininho afirmou que o rapaz que detonou o rojão era ligado ao deputado, o advogado afirmou: “ela disse que o rapaz que estava junto com Fábio era ligado ao deputado. Não estou afirmando que o deputado declarou isso. Acho que foi à revelia dele, acho que ele não tem conhecimento disso, acho que usaram o nome dele”.

16 Os advogados disseram que se for preciso, fazem uma acareação com a ativista Sininho. “É a minha palavra contra a dela. É uma questão de acareação. Eu estou afirmando pra você a verdade”, disse.

Delegado quer ouvir depoimento da ativista

17 Em entrevista por telefone, o delegado Maurício Luciano, que investiga o caso, confirmou as circunstâncias em que o termo de declaração foi prestado pelo estagiário Marcelo Mattoso.

18 “O que aconteceu é que durante o depoimento do Fábio, o estagiário do escritório do advogado que o representava recebeu um telefonema em que ele diz que a interlocutora era a Sininho, uma suposta manifestante já conhecida. E ele me disse que o diálogo era que ela estava noticiando alguma coisa envolvendo o Fábio. Que estava ali porque iria prestar solidariedade ao Fábio e oferecer assistência jurídica, dizendo que estaria ali representando uma pessoa, um deputado, Marcelo Freixo, e reportou isso pra mim”, disse o delegado.

19 O delegado disse que vai convocar a ativista Sininho para depor. “Nós aproveitamos que ela estava nas imediações da delegacia e intimamos para prestar depoimento na terça-feira (11). Vamos fazer a oitiva da Sininho pra ver se ela confirma ou não aquilo que o estagiário afirma que ela teria dito”.

20 O delegado afirmou também que não descarta ouvir o deputado Marcelo Freixo.

21 “Nós temos só a declaração de um estagiário, portanto, é tudo muito inicial pra gente fazer qualquer juízo de valor. Essa declaração dele foi de uma

maneira genérica, sem explicar que tipo de ligação seria essa. Se profissional, pessoal ou apenas teriam se encontrado em manifestações. Portanto, é muito prematuro fazer qualquer tipo de afirmação, se há ligação ou se não há. Por isso que os depoimentos são importantes e o da Sininho, na terça-feira, será fundamental para esses esclarecimentos”, concluiu.

22 Na noite de domingo (10), o deputado Marcelo Freixo disse, em rede social, que o advogado Jonas Tadeu Nunes defendeu o ex-deputado estadual Natalino José Guimarães, que foi denunciado na CPI das Milícias, presidida por Freixo. O advogado afirmou ao jornal ‘O Globo’ que defendeu Natalino apenas no processo de cassação do mandato na Assembleia Legislativa do Rio.

5. ANÁLISE DO CORPUS

A notícia, em análise, foi divulgada em 9 de fevereiro de 2013; época em que o Rio de Janeiro presenciava a morte do cinegrafista Santiago Andrade, da TV Bandeirantes, após ter sido atingido por um rojão, enquanto registrava o confronto entre manifestantes e policiais durante protesto contra o aumento das passagens de ônibus.

O episódio gerou forte comoção nacional e, na ocasião, a cobertura feita pela imprensa, em especial pela TV Globo, foi bastante questionada por parte da sociedade que acusava a emissora de ser parcial e por se aproveitar da tragédia para marginalizar as manifestações de rua e alguns líderes da esquerda.

A partir deste cenário, o presente trabalho tem como objetivo analisar uma das notícias mais criticadas do episódio e verificar se houve ou não manipulação das informações. Para isso, verificaremos a caracterização global do texto e apontaremos o resultado do seu efeito dominante.

Apesar de a notícia ser constituída por composições que se baseiam na *macrossegmentação* (alíneas e separações marcadas) e em dados peritextuais (mudanças de partes ou uso de grande número de sequências inusitadas); plano denominado por Adam (2011) como *ocasional*, verifica-se que o texto apresenta alto grau de narrativização, com estruturas prototípicas narrativas em sua composição.

O primeiro parágrafo apresenta a situação inicial e, nesse sentido, faz um panorama sobre o que aconteceu *antes do processo*: a assistência jurídica que o réu confesso, Fábio Raposo, obteve na delegacia do advogado Jonas Tadeu e do estagiário Marcello Matoso.

O segundo parágrafo é responsável por apresentar o que consideramos ponto-chave para o teor narrativo: o início do processo. Nele, verificamos que a grande motivação da notícia é a ligação recebida pelo estagiário e “ouvida” pelo delegado que investiga o caso. Segundo o jornal, ao telefone, uma ativista informou que o homem (até então não identificado) que havia acendido o rojão, que suscitara a morte do cinegrafista, era ligado ao deputado estadual Marcelo Freixo. Observa-se que este é o fato central da narrativa, já que é ele o responsável por desencadear toda a trama.

O curso do processo da notícia, que abrange a reação ou avaliação das ações, é marcado por dados peritextuais, ou seja, grande número de sequências inusitadas que têm como função apontar a reação dos atores envolvidos no processo. Como nosso objetivo é avaliar o aspecto

dominante, ateremo-nos, neste momento, a focar a análise nas sequências narrativas, já que são elas as responsáveis pela voz do jornal.

Assim, verifica-se que a avaliação do jornal volta a se fazer presente nos 5º, 6º e 7º parágrafos que contêm informações acerca da ativista não identificada no texto inicialmente. Nos parágrafos 5º e 6º, *O Globo* traça um perfil negativo de Elisa Quadros, conhecida por Sininho. O jornal afirma que presenciou a chegada dela à delegacia e que esta foi seguida por tumulto. Além disso, o periódico ainda conta que a moça teria xingado jornalistas e que um ativista que a acompanhava havia exteriorizado o desejo de morte de outros repórteres. Nos dois parágrafos seguintes, o jornal procura marcar contradições e, portanto, desqualificar o conteúdo da entrevista dada por Elisa Quadros; pois informa que, inicialmente, ela teria confirmado a ligação feita para Fábio, mas que não teria oferecido ajuda. Em seguida, o jornal coloca em xeque a fala de Sininho ao apontar que a ativista declarou que queria ajudar o réu, porém que a suposta ajuda não seria jurídica.

Novamente, nos parágrafos 10º, 11º e 12º, a notícia busca desqualificar e, portanto, culpabilizar outra parte supostamente envolvida no crime. Desta vez, o alvo é o deputado estadual Marcelo Freixo, do PSOL. O conteúdo da sequência narrativa divulgada pelo *O Globo* deixa claro que o deputado, primeiramente, teria não só negado o telefonema recebido pela ativista, como também fazia questão de demonstrar total desconhecimento dos fatos ocorridos. Em seguida, o texto marca a contradição no discurso de Freixo, quando informa que, apenas após a leitura do documento, ele teria concordado em conceder a entrevista e teria reconhecido, com ressalvas, a existência da ligação. Apesar de o 11º parágrafo conter a negação do deputado quanto sua proximidade com o réu Fábio Raposo e com o homem que lançou o rojão, Freixo,

assim como Elisa Quadros, já são apontados, na notícia, como supostos réus e com desconfiança.

O *fim do processo*, que abarca o desenlace e resolução do fato, aparece nos parágrafos 17, 19 e 20. Eles narram que o delegado confirma as circunstâncias em que o depoimento do estagiário foi elaborado, informa a necessidade da convocação da ativista para posterior depoimento e não descarta incluir o testemunho do deputado nos autos do processo.

O parágrafo 22 corresponde à situação final da trama. Seu conteúdo vincula uma acusação feita por Freixo. Nela, ele denuncia que o real objetivo em envolvê-lo no crime possui motivações políticas, já que o advogado Jonas Tadeu teria defendido o ex-deputado Natalino José Guimarães, denunciado na CPI das milícias, presidida por Marcelo Freixo. No entanto, a denúncia feita é amenizada, pois o mesmo parágrafo apresenta como fechamento a afirmação de que a defesa ocorreu apenas no processo de cassação, o que, de alguma maneira, desresponsabiliza o advogado, afinal, como é sabido, todo réu tem o direito de defesa.

Outro fator que merece ser destacado no exame feito desta notícia é a formulação de seu título e subtítulos, pois eles são os responsáveis pelo aspecto resumitivo elaborado pelo enunciador a respeito do conteúdo do que é dito. Além disso, funcionam como guia do enunciador, para que o leitor possa interpretar o texto durante a leitura; já que apresentam o aspecto focal, o tópico do discurso estabelecido na produção.

Podemos notar que eles de antemão vinculam, especialmente o deputado, à morte de Santiago Andrade. Comprovamos isso através da presença de seu nome não só no título *Estagiário de advogado diz que ativista afirmou que homem que acendeu rojão era ligado ao deputado estadual Marcelo Freixo*, como também no subtítulo central da notícia

Advogado recebeu ligação neste domingo e fez termo de declaração. Marcelo Freixo nega conhecer o homem que acendeu artefato.

Os demais subtítulos aparecem como dados peritextuais mais periféricos, mas também trazem apontamentos bastante negativos da ativista e do deputado. Tais fatores podem ser comprovados em: *Ativista foi até a porta da delegacia, que demonstra o envolvimento da mesma com Fábio Raposo e comprova seu comparecimento à delegacia; Deputado se disse surpreso, que remonta a suposta contradição no discurso de Freixo e Delegado quer ouvir depoimento da ativista, que reconhece a necessidade de ouvir os novos réus por parte das autoridades, sobretudo Elisa Quadros, para o esclarecimento do crime.*

A respeito do texto em si, pode-se dizer que o reconhecimento dele como pertencente ao gênero notícia passa pela percepção de um plano de texto, pois suas partes são constituídas por sequências narrativas identificáveis. São elas as responsáveis pelas pistas do entendimento do todo, bem como do propósito comunicativo, já que, conforme foram dispostas, estabeleceram a unidade semântica global e o ato de discurso dominante, embora a notícia apresente diversas sequências argumentativas e explicativas.

Sobre essa quebra de linearidade, cabe ressaltar que as sequências não narrativas aparecem no texto sempre entre aspas, em discurso direto, desresponsabilizando seu conteúdo ao jornal e funcionando, portanto, como uma tentativa de imparcialidade por parte da notícia vinculada. Todavia, em uma leitura mais atenta, verificamos que a astúcia tem o intuito de reforçar o efeito dominante do texto, ou seja, marcar o envolvimento da ativista Elisa Quadros e o deputado Marcelo Freixo na morte do cinegrafista.

Assim, constata-se que o dominante do gênero em análise é determinado por suas sequências narrativas encaixantes que contêm as informações necessárias para que o texto possa ser resumido. É ele, portanto, que contém o elemento linguístico que domina o texto na sua totalidade e que age, por sua vez, de forma imperativa, exercendo diretamente sua influência sobre os outros elementos, conforme comprovamos anteriormente.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a examinar como o estabelecimento predominante e qualitativo de uma ou outra combinação num plano de texto determina, em última instância, o efeito dominante semântico de um texto.

Verificou-se que a presença das sequências narrativas prototípicas nas notícias e de um plano de texto determinam o efeito semântico dominante do gênero – ainda que este apresente outras combinações – e definem o teor ideológico da mensagem.

Constatou-se, portanto, que, na suposta busca pela objetividade, o efeito dominante funciona como um norteador e revela o discurso e a intencionalidade do enunciador ao produzir a mensagem. Observamos isso na notícia em análise, já que, apesar de ela apresentar diversos fragmentos de pronunciamentos da ativista e do deputado, as sequências responsáveis pela informação foram as narrativas; que, por sua vez, continham informações desfavoráveis aos dois personagens centrais.

A partir de tal fato, observa-se que o gênero notícia, embora seja caracterizado por muitos – inclusive no espaço escolar – pelo seu caráter informativo e impessoal, possui uma forte relação ideológica com quem o

produz. Nesse sentido, uma das mais relevantes funções da notícia, que é trazer informação e, portanto, exercer papel fundamental para o exercício da cidadania e democracia, perde-se. O gênero passa a se tornar instrumento para a formação e manipulação do conhecimento e opinião da sociedade.

Por essa razão, destacamos a importância de uma prática pedagógica com a leitura de notícias que desconstrua o conceito atribuído ao gênero como detentor de verdades absolutas. Para isso, faz-se necessário o desenvolvimento de habilidades linguísticas, como as propostas por Adam (2011) e aplicadas nesta pequena pesquisa, a fim de que nossos estudantes possam ser, de fato, autônomos e aptos, não só para lerem o mundo, como também agir sobre ele e, quem sabe, modificá-lo.

7. REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel. *A linguística textual: introdução à análise textual dos discursos*. Vários tradutores. Revisão técnica João Gomes da Silva Neto. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Cortez, 2011.

AZEVEDO, Amanda. Gêneros textuais: breves considerações acerca da notícia. In: DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret (org.). *Nos domínios dos gêneros textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. v. 2, p. 27-37.

CUNHA, Dóris de Arruda Carneiro da. O funcionamento dialógico em notícias e artigos de opinião. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Raquel; BEZERRA, M. Auxiliadora (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 166-179.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris: Grasset, 1985.

ESTAGIÁRIO de advogado diz que ativista afirmou que homem que acendeu rojão era ligado ao deputado estadual Marcelo Freixo. *G1* [online], Rio de Janeiro, 9 fev. 2014. *G1* Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://glo.bo/1bLvMaQ>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. 6. ed. Tradução de Isidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 118-162.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Vozes, 1979.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Raquel; BEZERRA, M. Auxiliadora (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

SOUZA, Saulo Sales de. O gênero notícia: características e análise de exemplos típicos. In: DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret (org.). *Nos domínios dos gêneros textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. v. 2, p. 38-53.

AS JORNADAS DE JUNHO DE 2013: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DAS COBERTURAS JORNALÍSTICAS DA “GRANDE IMPRENSA” E DA “IMPRENSA ALTERNATIVA”¹

Marcos Rogério Martins Costa (FFLCH-USP)²

1 Trabalho apresentado na Divisão Temática Ibercom (DTI-5. Comunicação e identidades culturais) do XIV Congresso Iberoamericano de Comunicação – IBERCOM 2015, em São Paulo-SP (COSTA, 2015), e também apresentado no Grupo Temático Semiótica e Novas Mídias: Diferentes suportes, plataformas e meios de comunicação do 5º Colóquio Internacional de Semiótica da UERJ - 5º COLSEMI, no Rio de Janeiro-RJ. Agradecemos as contribuições dos presentes nessas apresentações.

2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de São Paulo, bolsista CNPq. Contato: marcosrmcosta15@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

As *Jornadas de Junho* são as manifestações populares que irromperam no início de junho de 2013 em diversas cidades do Brasil. Distintos fatores socioculturais e políticos as motivaram. Contudo, o seu estopim foi o aumento das tarifas de transporte público em diversas cidades. Essas manifestações constituem uma fonte diversificada e complexa que representa o ser e o fazer da sociedade brasileira contemporânea em distintos aspectos, além de serem, historicamente, uma das maiores manifestações populares de nosso país depois do período de redemocratização. Nosso interesse é investigar esse marco histórico por um viés teórico discursivo.

Antes da cobertura jornalística da imprensa oficial, nomeada neste estudo como “grande imprensa”, as publicações culturais fora dos circuitos oficiais, chamadas neste estudo de “imprensa alternativa”, já divulgavam massivamente essas manifestações, principalmente nas redes sociais, como Facebook e Twitter. Observando isso, este estudo objetiva estudar as identidades criadas para – ou partir de – o sujeito nomeado como *manifestante* pelos canais de comunicação de uma grande imprensa e de uma imprensa alternativa.

Dentre os diferentes e diversos canais de comunicação existentes e utilizados durante as Jornadas de Junho, privilegiamos a mídia impressa Folha de São Paulo (grande imprensa) e a página do Facebook da Mídia NINJA (sigla para “Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação”), disponível em: www.facebook.com/midiaNINJA (imprensa alternativa). Escolhemos esses veículos, porque eles constituem duas maneiras bem diferentes de observar um mesmo fenômeno discursivo, no caso as manifestações de junho de 2013.

O *corpus* selecionado para a análise é composto pelas capas do jornais da Folha de São Paulo dos dias 13 e 14 de junho de 2013 e as postagens da Mídia NINJA dos dias 7 e 17 de junho de 2013. O critério de seleção desse *corpus* foi a relevância para a análise do corpo discursivo do ator do enunciado manifestante em relação ao posicionamento autoral do ator da enunciação.

Entendemos por ator da enunciação a instância produtora de sentido que articula os mecanismos de linguagem para produzir seu texto, instaurando nele as categorias de espaço, tempo e pessoa, conforme explica Fiorin (2010). O ator do enunciado, seguindo a proposta de Greimas e Courtés (2008), é o produto da enunciação enunciada, isto é, a unidade discursiva e textual criada pelos mecanismos de linguagem do ator da enunciação, portanto inscrita *no* e *pelo* texto. Compreendendo essas noções teóricas, neste estudo, questionamos *como* e *o quanto* o posicionamento discursivo do ator da enunciação interfere na constituição/construção do ator do enunciado, em nosso caso o ator manifestante.

Nosso arcabouço teórico é formado, de um lado, pela semiótica francesa (GREIMAS; COURTÉS, 2008; FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001) e, de outro, pelos estudos de Sodré (1999) e Barbosa (2007). Portanto, partimos de um prisma interdisciplinar, respeitando as epistemologias que sustentam cada uma das disciplinas, a saber: os estudos da semiótica francesa e os da história do jornalismo. Desse modo, pretendemos jogar luz sobre os fenômenos discursivos que produzem e consolidam as identidades socioculturais do ator manifestante.

Nossa metodologia é contrastar essas duas m dias a partir de um mesmo fato, a constru o da identidade do ator do enunciado manifestante para, desse modo, examinar os objetos e os valores que

são alicerçados e difundidos no ato comunicacional, em específico ao se definir uma identidade.

2. IDENTIDADE E IMPRENSA

Como discute Barbosa (2007, p. 245):

O passado afinal é sempre objeto de projetos, olhares, ainda que seja sempre desconhecido e inteligível. Mesmo assim, tentamos, graças a uma espécie de fascínio que o passado exerce sobre nós, desvelar rostos e ações que permanecem hoje irremediavelmente perdidos, posto que fazem parte de um mundo que só existe em sonho e imaginação.

Essa relação com o passado se torna ainda mais complexa quando o objeto de nosso estudo não possui rosto determinado, nem um corpo uno e absoluto. Assim é o manifestante. Ele é uma entidade sem rosto e corpo definido, seja pela máscara que cobre sua face, seja pela imensa diversidade de indivíduos que se intitulam como manifestante.

Isso não é restrito ao ator manifestante. A identidade de uma nação também é de difícil definição. Como explica Fiorin (2009), a partir da proposta de Thiesse (1999), a construção de uma identidade nacional é uma tarefa ampla, longa e coletiva, que começa pela definição de um patrimônio comum às diversas regiões que compõem um país:

O primeiro trabalho era estabelecer um patrimônio comum às diversas regiões de um país: quais seriam, por exemplo, os ancestrais comuns de fluminenses, pernambucanos, baianos, paulistas e gaúchos? Para criar, de fato, um mundo de nações não bastava fazer

o inventário de sua herança; nem sempre ela existia, era preciso, pois, antes de tudo, inventá-la (THIESSE, 1999, p. 13). Era necessário buscar algo que pudesse ser “um vivo testemunho de um passado prestigioso e a representação eminente da coesão nacional” (THIESSE, 1999, p. 13). Essa é uma tarefa ampla, longa e coletiva. A nação nasce, pois, de “um postulado e de uma invenção” (THIESSE, 1999, p. 14). Ela condensa-se numa alma nacional, que deve ser elaborada. Uma nação deve apresentar um conjunto de elementos simbólicos e materiais: uma história, que estabelece uma continuidade com os ancestrais mais antigos; uma série de heróis, modelos das virtudes nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares importantes e uma paisagem típica; representações oficiais, como hino, bandeira, escudo; identificações pitorescas, como costumes, especialidades culinárias, animais e árvores-símbolo (THIESSE, 1999, p. 14). A identidade nacional é um discurso e, por isso, ela, como qualquer outro discurso, é constituída dialogicamente (FIORIN, 2009, p. 116-117).

Do mesmo modo que a identidade nacional é um discurso, a identidade do ator manifestante também é discursivamente construída e de forma dialogal. Apoiados na filosofia bakhtiniana, podemos dizer que a identidade, como domínio do eu, é atravessada pela alteridade, como domínio do outro. Por isso, nenhuma palavra é neutra, mas inevitavelmente interceptada e ocupada pela presença discursiva do outro, seja este constituído pelos discursos resgatados para sedimentar a perspectivação do ator da enunciação, seja este composto pelos discursos omitidos ou rejeitados por essa mesma perspectivação do ator da enunciação (cf. BAKHTIN, 2010; 2006).

Essa abordagem discursiva é pertinente para a análise de nosso objeto de estudo, no caso a identidade do ator do enunciado manifestante, porque ela nos possibilita observar pelas marcas do texto (linguísticas e discursivas) as rotas de interpretação construídas pelo ator da enunciação. Essa orientação teórico-metodológica torna-se, ainda, mais relevante se levarmos em conta as inúmeras transformações midiáticas que aconteceram e continuam a acontecer na imprensa nacional, em específico no jornalismo diário.

A relação entre identidade e imprensa não é recente. Ela acompanha a própria história do Estado-Nação, da língua padrão, da identidade nacional, dentre outros aspectos. De acordo com Cyrino e Joaquinho (2006), o jornal constituía, já na virada do século XIX para o XX, um espaço de reflexão, compreensão e interpretação dos sentidos sobre a língua(gem), principalmente porque, nesse período, houve uma grande preocupação em evidenciar que a língua do Brasil era diferente da de Portugal, bem como ratificar a identidade nacional brasileira. Machado (2004) também salienta que o papel da imprensa foi e continua sendo fundamental para a construção, manutenção e transformação de uma identidade para a nação brasileira. É por isso que estudar a imprensa brasileira é relevante para a compreensão de como se criam e circulam as identidades socioculturais.

Para estudar essa relação identidade e imprensa, retomamos os estudos de Nelson Werneck Sodré e Marialva Barbosa. Sodré é um dos marcos referenciais que “figura na literatura brasileira das ciências da comunicação como escritor emblemático da história da nossa imprensa” (MELO, 2012, p. 405). Sodré iniciou a sua carreira na imprensa em 1934 e inovou o campo das ciências da comunicação porque associou o

conhecimento histórico à prática do Jornalismo. Olga Sodré (2011), na cerimônia de homenagem ao centenário de nascimento de Nelson Werneck Sodré, realizada no dia 22 de agosto de 2011, explica que:

Ele (Nelson Sodré) realizou uma coisa fantástica que os acadêmicos não entenderam, mas que uma psicóloga social como eu entende, que é o entrelaçamento entre o Jornalismo e a História. A imprensa é considerada, não apenas como a fonte de informação, mas também como a representação e o testemunho de uma época. Então, trabalhar a imprensa como ele trabalhou representa pioneirismo, inclusive científico [...]. (OLGA SODRÉ, 2011, on-line).

A imprensa brasileira, conforme a perspectiva de Sodré (1999, p. X), “nasceu com o capitalismo e acompanhou o seu desenvolvimento”. Esse estudioso dá um enquadramento materialista à história da imprensa, a partir de um viés marxista. Dessa forma, para Sodré (1999), a infraestrutura capitalista determinou e condicionou a gênese e evolução dos jornais, no Brasil:

a história da imprensa é a própria história do desenvolvimento da sociedade capitalista. O controle dos meios de difusão de ideias e de informações – que se verifica ao longo do desenvolvimento da imprensa, como reflexo do desenvolvimento capitalista [...] – é uma luta em que aparecem organizações e pessoas da mais diversa situação social, cultural e política, correspondendo a diferenças de interesses e aspirações. Ao lado dessas diferenças, e correspondendo ainda à luta pelo referido controle, evolui a legislação reguladora da atividade da imprensa (SODRÉ, 1999, p. 1).

Com essa proposta lançada em 1966, Sodré provocou acirrada polêmica nos círculos intelectuais brasileiros, ainda na alvorada do regime militar instaurado dois anos antes do lançamento dessa proposta teórica (1964).

Nelson Werneck Sodré chocou os historiadores nativos, aplicando referencial marxista para interpretar as contradições de nossa civilização gutemberguiana. Essa opção teórico-metodológica constitui a marca registrada do historiador em sua obra polifacética. (MELO, 2012, p. 422).

A análise da história da imprensa brasileira avança com Sodré (1999) na interpretação das contradições que constituem o fenômeno das mídias, em especial o jornalismo diário. Mas é com a proposta de Barbosa (2007; 2002) que observarmos, com maior ênfase, um panorama mais amplo dos diversos e diferentes aspectos sendo considerados na análise da história da imprensa brasileira. Como explica Melo (2012, p. 425):

Pela primeira vez, temos uma História da Imprensa que não se restringe às operações capitalistas dos barões da imprensa nem às maquinações políticas atribuídas aos governantes que já recorriam às “verbas secretas” para irrigar os “mensalões” tão cobiçados pelos jornalistas venais (empregados e patrões). Além desses vetores alicerçados na Economia e na Política, a autora [Marialva Barbosa] recorre às variáveis típicas da Etnografia para identificar nuances imperceptíveis nas fontes históricas convencionais. E, dessa maneira, monta um quebra-cabeça de peças significativas, recolhidas na ironia da música popular, na sinédoque de filmes melodramáticos ou nas elipses

dos romances folhetinescos. O resultado dessa aventura protagonizada pela repórter travestida de historiadora se expressa nos capítulos fascinantes desse livro de atualidades, onde o passado se revitaliza como se fora memória em movimento. Década após década, o leitor vai acompanhando o ritmo da modernização da sociedade brasileira, cuja imprensa desempenhou o papel de laboratório especular.

De fato, Barbosa (2007) recupera muitas das transformações midiáticas e tenta explicar, com densidade teórica e histórica, as causas e consequências desses fatos na história da imprensa brasileira. Neste estudo, interessa-nos o recorte temporal mais recente, visto o *corpus* que selecionamos. Por isso, trazemos, a seguir, algumas das reflexões de Barbosa (2007) sobre as transformações midiáticas que irromperam a partir dos anos de 1980:

Inúmeras são as mutações que podem ser apontadas no jornalismo diário a partir dos anos de 1980: a utilização das tecnologias de informática; o avanço dos temas econômicos, tornando a editoria de Economia uma espécie de carro chefe de diversas publicações; a eclosão do chamado jornalismo investigativo, fazendo dos profissionais espécies de investigadores do cotidiano, numa clara estratégia de natureza política; a radicalização do que alguns autores chamam ‘jornalismo cidadão’, ou seja, a visão construída de que a ação cotidiana da imprensa deve ter uma utilidade social, servindo aos “interesses concretos dos cidadãos, ajudando os leitores a enfrentar dificuldades cotidiana” (Abreu: 2000, 45); a multiplicação de cadernos especializados em contraposição à criação de um estilo redacional

entrecortados, onde as colunas de pequenas notas proliferam de maneira emblemática, entre outras (BARBOSA, 2007, p. 221).

Essas transformações midiáticas alteram as esferas de produção, circulação e recepção dos conteúdos jornalísticos, criando estratégias narrativas que buscam, por sua vez, entender e acompanhar essas transformações, como explica Barbosa (2007, p. 221):

Observa-se, portanto, apenas no alinhamento dessas transformações, duas estratégias adotadas por ações e discursivamente pela imprensa: a construção de parâmetros no sentido de ampliar o poder simbólico dos jornais, daí ser fundamental, por exemplo, o papel de investigadores ou a idealização de um jornalismo como cidadão; e a adição de outros critérios editoriais diretamente relacionados a uma nova temporalidade que emerge do cotidiano dos leitores. Diante do universo tecnológico que não cessa de construir uma espécie de eterno presente – transformando rapidamente em obsoleto práticas e representações –, também os jornais diários irão multiplicar as estratégias narrativas que indicam a velocidade e a aceleração da atualidade.

Essa proposta de Barbosa (2007) lança luz ainda sobre o que se entende sobre história e suas interpretações. Segundo a autora,

a tarefa da história não é, pois, recuperar o passado tal como ele se deu, mas interpretá-lo. A partir dos sinais que chegam até o presente, cabe tentar compreender a mensagem produzida no passado dentro de suas próprias teias de significação (BARBOSA, 2007, p. 13).

Essas teias de significação são compreendidas, neste estudo, a partir do viés da semiótica francesa (GREIMAS; COURTÉS, 2008), como o percurso gerativo do sentido construído no plano do conteúdo de cada texto. Esse modelo de análise e previsibilidade é compatível com o caráter ficcional da narrativa histórica da imprensa. Esse caráter nos parece determinante na história da imprensa.

Compreendida a nossa orientação teórico-metodológica, a partir do *corpus* que selecionamos, vamos a seguir analisar as diferenças que singularizam cada uma das mídias cotejadas, Folha de São Paulo e Mídia NINJA, a partir do estudo das condições de apreensão e da produção do sentido, em específico o do ator do enunciado *manifestante*. Com isso, estaremos, como propôs Barbosa (2007), compreendendo o sentido produzido no passado dentro de suas próprias teias de significação, isto é, semioticamente, dentro do percurso gerativo do sentido produzido em cada texto.

3. O MANIFESTANTE CONSTRUÍDO PELAS MÍDIAS

A seguir, mostramos as capas do jornal impresso Folha de São Paulo dos dias 13 e 14 de junho de 2013 respectivamente:



Figura 1

Folha de São Paulo de 13 e 14 de junho de 2013, respectivamente
Fonte: Folha de São Paulo (13 junho 2013). Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>.
Acesso em: 22/03/2015; Folha de São Paulo (14 junho 2013). Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: 22/03/2015.

A Folha de São Paulo teve a sua primeira publicação em 19 de fevereiro de 1921, ainda com título de *Folha da Noite*. Atualmente, é um dos jornais mais lidos do Brasil e um dos principais formadores de opinião, principalmente no estado de São Paulo. Justifica-se, assim, seu caráter de *grande imprensa*. Eis a relevância de estudar esse veículo de comunicação para o estudo das identidades socioculturais.

Optamos pela análise da primeira página porque é, neste espaço, que encontramos a sùmula das notícias mais relevantes, segundo a perspectiva ator da enunciação. Ressaltamos que, pela perspectiva da semiótica francesa, “o enunciador e o enunciatário são para nós actantes sintáticos que podem ser – e frequentemente o são – subsumido sincreticamente por um único ator, o sujeito da enunciação (ou sujeito falante)” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 532). Logo, o jornal, ao enunciar, enuncia a si mesmo e também o seu público-leitor, para quem direciona o seu ato comunicacional.

No dia 13 de junho, o jornal diz, com letras garrafais em sua manchete, “O Governo de SP diz que será mais duro contra vandalismo”, incitando, assim, implicitamente a necessidade de uma maior intervenção policial nas manifestações para conter os atos de vandalismo ocorridos durante as manifestações. No centro da página, há a foto de um policial ferido com um corte na frente, contendo um sujeito nomeado pelo jornal como “militante” na seguinte legenda inserida abaixo da foto: “Encurralado. Ferido, policial militar Wanderlei Vignoli agarra *militante* e aponta arma a manifestantes para evitar que fosse linchado no protesto de anteontem em SP; um dia depois, ele disse que teve medo de morrer ao ser cercado” (FOLHA DE SÃO PAULO, 13 junho, 2013, grifo nosso).

Na coluna à direita, temos um resumo das notícias que relatam os fatos das manifestações. O interessante nesse resumo é a seleção e a descrição dos fatos, bem como a reprodução das falas de algumas autoridades convocadas para responder a essas manifestações. Por exemplo, o jornal não nomeia os manifestantes de baderneiros, nem de vândalos, mas ele traz, por meio do recurso das aspas que distingue a voz citada da voz citante, já no primeiro parágrafo da coluna, as

declarações do governador Geraldo Alckmin que nomeia assim os manifestantes: “O governador Geraldo Alckmin (PSDB) chamou de ‘baderneiros’ e ‘vândalos’ os manifestantes que incendiaram ônibus em protesto anteontem, no centro de São Paulo, contra o aumento das tarifas de transporte” (FOLHA DE SÃO PAULO, 13 junho, 2013). Na mesma coluna, o jornal descreve dessa maneira as consequências do ato do dia anterior (12 de junho de 2013): “O ato deixou um rastro de destruição na cidade. Ao menos 87 ônibus foram danificados, vidros foram quebrados, e estações de metrô depredadas”.

No canto inferior direito da capa, encontramos ainda duas notícias do caderno *Cotidiano* sobre as manifestações. Primeiramente, há a chamada para a análise do jornalista Ricardo Bonalume, intitulada “Antes de tudo, policial tem que ter disciplina”, e logo abaixo a notícia “Presos em protesto são da periferia e de regiões nobres” que possui o seguinte resumo: “das 13 pessoas ainda presas ontem devido ao protesto, só duas são estudantes. Há jornalistas, professores, metalúrgicos, publicitários e artista. Eles vêm de áreas nobres, como Alphaville e Perdizes, e da periferia, como Poá e Pirituba” (FOLHA DE SÃO PAULO, 13 junho, 2013). Com um escopo como esse de profissões e origens, uma grande parcela da população poderia ser nomeada como “manifestante”.

Como pudemos, observar, no dia 13 de junho de 2013, o jornal sanciona de maneira negativa (semioticamente, disfórica) o ator do enunciado manifestante, seja por meio da voz citada que o nomeia como *vândalo* e *baderneiro*, seja pela descrição do “rastro de destruição na cidade” deixado pelas manifestações. Outro fato interessante é que não é dada voz para nenhum dito “militante” das manifestações nesse espaço do jornal. Desse modo, a ausência se faz presente e também produz sentido: o posicionamento contrário às manifestações.

No dia 14 de junho de 2013, temos uma configuração discursiva bem diferente da do dia anterior. Nesse dia, a manchete é a seguinte: “Polícia reage com violência a protesto e SP vive noite de caos” e logo abaixo a seguinte explicação: “No 4º ato contra tarifa, PM cerca manifestantes e usa balas de borracha e bombas de gás. Dezenas de pessoas ficam feridas e 192 são detidas. Haddad critica corporação” (FOLHA DE SÃO PAULO, 14 junho, 2013). A foto centraliza um grupo de pessoas sendo empurradas pela força policial.

Comparando as fotos das duas capas, notamos que, no dia 14 de junho, não é mais o policial que se defende das agressões, mas são os cidadãos que recebem a repressão policial. Na legenda abaixo da foto, temos a seguinte descrição: “Policial agride casal que tomava cerveja em bar na Avenida Paulista, próximo ao Masp, ontem à noite, e recebeu ordem para que deixasse o local” (FOLHA DE SÃO PAULO, 14 junho, 2013). Ressaltamos que o casal não participava da manifestação, eles apenas estavam no local próximo a ela. Daí, a identidade *manifestante* não ser atribuída a eles que são nomeados “casal”.

Na coluna à direita foto, temos um maior detalhamento da notícia que vai ser mais amplamente relatada no caderno *Cotidiano*, a partir da página C1. Restringimos nosso olhar analítico a capa e seus conteúdos. Na mesma coluna, temos as seguintes informações sendo relatadas: “O estopim ocorreu quando a PM fez bloqueios na região da Rua da Consolação para tentar conter os manifestantes, estimados em cerca de 5.000, evitar que chegassem à Av. Paulista”. As vozes reportadas são a do prefeito de São Paulo Fernando Haddad que não foca na representação do manifestante, mas na ação do policial: “O prefeito Haddad (PT) disse que ‘a imagem que ficou foi a da violência

policial” (FOLHA DE SÃO PAULO, 14 junho, 2013) e, novamente, a do governador Alckmin que perpetua sua posição contrária ao vandalismo: “O governador Alckmin (PSDB) afirmou, em rede social, que o governo ‘não vai tolerar vandalismo’ ” (FOLHA DE SÃO PAULO, 14 junho, 2013).

Um fato interessante é que, além da apresentação numérica do número de manifestantes (“cerca de 5.000”) ausente na edição do dia anterior, o jornal expande seu escopo das manifestações para além da cidade de São Paulo-SP já na primeira página, como podemos observar no último trecho dessa coluna no canto superior direito: “Rio e Porto Alegre também tiveram atos contra o reajuste. Novo protesto foi marcado para segunda-feira em São Paulo”.

Outro fato que estimulou ainda mais a discussão foi o fato de setes jornalistas da Folha de São Paulo terem sido atingidos pela Polícia Militar (doravante PM) durante o 4º ato das manifestações contra o aumento da tarifa de transporte. A jornalista Giuliana Vallone virou ícone dessa ocorrência, porque foi ferida no olho por tiro da PM. A foto dela acompanha a súmula da notícia: “Jornalistas da Folha levam tiros da PM; sete são atingidos”.

Junto a essa notícia, há ainda duas chamadas com suas respectivas súmulas. A primeira é a do colunista Elio Gaspari, intitulada “Distúrbios começaram com ação da Tropa de Choque”, que declara que “[...] distúrbios começaram por um grupo de uns 20 homens da Tropa de Choque, que, a olho nu, chegaram com esse propósito”. Contudo, sua perspectivação ideológico-discursiva, não isenta os manifestantes, ao contrário, também os responsabilizam, como podemos observar no seguinte excerto: “Manifestantes também *conseguiram o que queriam*: uma batalha campal. Foi cena de conflito de canibais com antropófagos”

(GASPARI apud FOLHA DE SÃO PAULO, 14 junho, 2013, grifo nosso).

Em contraponto a essa posição, temos, logo abaixo desse resumo da coluna de Gaspari, a chamada da coluna de Hélio Schwartzman intitulada “Democracia precisa aprender a conviver com manifestações”. O tema do vandalismo associado às manifestações é mantido, mas o articulista observa que é preciso garantir a reivindicação dentro de um regime democrático: “Mesmo rejeitando o vandalismo, deve-se reconhecer que protestos por vezes tonificam a democracia. É preciso garantir que movimentos reivindicatórios ocorram sem julgar o que os motiva” (SCHWARTSMAN apud FOLHA DE SÃO PAULO, 14 junho, 2013).

A partir dos dados coletados, podemos concordar, parcialmente, com reflexão de Moreira e Santiago (2013, p. 17), “a mídia, após, inicialmente, chamar os manifestantes de vândalos e baderneiros, resolveu fazer uma virada espetacular de opinião e passou a apoiá-los”. Isso porque, embora os jornalistas da Folha de São Paulo tenham sido agredidos e feridos pelos policiais; no dia 14 de junho, as falas de Hélio Schwartzman e de Elio Gaspari, principalmente, são emblemáticas: é mantida a associação temática entre manifestante e vandalismo e, em última instância, com uma narrativa pressuposta que rotula os manifestantes como aqueles que “queriam: uma batalha campal”.

A seguir, apresentamos as postagem dos dias 7 e 17 de junho de 2013 da página do Facebook da Mídia NINJA, respectivamente:



Figura 2

Mídia NINJA de 7 e 17 de junho de 2013, respectivamente

Fonte: Mídia NINJA. Disponível em: <www.facebook.com/midiaNINJA>. Acesso em: 7/6/2013.

Fonte: Mídia NINJA. Disponível em: <www.facebook.com/midiaNINJA>. Acesso em: 17/06/2013.

De acordo com Murano (2013, p. 29), a Mídia NINJA é um grupo que

apareceu em meio às primeiras manifestações do Passe Livre, embora o coletivo já existisse antes disso. Seu papel foi decisivo como contraponto à cobertura oficial, especialmente no quarto dia de protestos contra o aumento da tarifa de ônibus em São Paulo, em 13 de junho. Naquela noite, a ação da polícia, que até então alegava estar apenas coibindo atos de vandalismo (argumento endossado pela mídia), veio à tona em toda sua brutalidade por meio da cobertura dos integrantes do Mídia NINJA. Munidos de câmeras e celulares com acesso à internet, eles fizeram um registro próprio do episódio, levando a mídia tradicional, numa postura inédita, a capitular ante a desproporção da violência policial, atenuando suas críticas ao movimento.

Observamos, assim, que a passagem do dia 13 para 14 de junho de 2013 é importante para a propagação das manifestações de junho

para todo o território nacional. No entanto, a Mídia NINJA já destaca as manifestações de rua contra o aumento da tarifa de transporte antes dessa passagem. Prova disso é a postagem que selecionamos para a análise, a do dia 7 de junho de 2013. O interessante nessa postagem é que ela faz uma explícita citação ao jornal O Estado de São Paulo, destacando a incoerência entre os dados divulgados por essa *grande imprensa* e o *fato fotografado*: “Milhares de jovens ocuparam o centro de São Paulo para manifestar seu descontentamento com o aumento das passagens do transporte público. Segundo o jornal O Estado de São Paulo o número de participantes era de 700 pessoas”. Logo abaixo desse enunciado verbal, há fotografia do centro da cidade de São Paulo-SP ocupado por inúmeras pessoas. Assim sendo, o enunciado verbal dialoga com a foto e vice-versa, uma respaldando a outra, em confronto com os dados divulgados pelo jornal O Estado de São Paulo. Temos, assim, o ator manifestante bem numeroso, evidenciado em perspectiva de grande foco; bem diferente do *close* das fotos do jornal Folha de São Paulo.

Na postagem do dia 17 de junho de 2013, os números dos manifestantes não são divulgados, mas estão na casa do milhar. O número de pessoas é tão grande que é capaz de ocupar toda extensão da Marginal Pinheiros, uma das maiores avenidas do Brasil, como podemos observar pelo enunciado verbal: “São Paulo, Brasil, Marginal Pinheiros recebe milhares de manifestantes no quinto ato contra o aumento da tarifa do transporte coletivo na capital”. A fotografia, abaixo desse enunciado verbal, respalda informação prestada, porque, de um plano bastante amplo, flagra uma imensidão de pessoas em passeata, ocupando toda extensão da supracitada marginal.

Sendo assim, se do lado da Folha de São Paulo temos os manifestantes referendados pelas vozes citadas como “vândalos”, “baderneiros” e responsabilizados pela batalha campal, do lado da Mídia NINJA, temos os manifestantes dados em sua maioria, ocupando os espaços públicos por um motivo determinado “descontentamento com o aumento das passagens do transporte público”. Duas mídias, dois corpos diferentes de manifestantes e um mesmo fato relatado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa análise, não tivemos, como objetivo, exaurir o objeto em estudo, mas discriminar alguns elementos linguísticos e discursivos que o compõem. Para assim, desvelar algumas das condições de produção e apreensão do sentido produzido *no* e *pelo* texto jornalístico em estudo, em específico aquele construído a partir do corpo discursivo do ator do enunciado manifestante.

Nossa pesquisa de caráter interdisciplinar ainda está em desenvolvimento, mas já indica, como resultado parcial, que a construção da identidade sociocultural é dinâmico-interativa, isto é, o enunciador, em interação com enunciatário-leitor, não somente difunde a dimensão ideológica que defende, mas também a que repudia.

5.REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. Autor e personagem na criação artística. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3-194.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Maud, 2007.

_____. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Maud, 2002.

CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

COSTA, M. R. M. As Jornadas de Junho de 2013: as identidades do sujeito manifestante. Divisão Temática Ibercom (DTI-5. Comunicação e identidades culturais), *XIV Congresso Internacional IBERCOM*, na Universidade de São Paulo, São Paulo, de 29 de março a 02 de abril de 2015.

CYRINO, S. M. L.; JOANILHO, M. P. G. Para a história do português brasileiro: mudança e memória. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, 16, São Paulo: Pontes, 2006.

FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana*. São Paulo, v. 1 (1), 2009. p. 115-126.

_____. *Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, tempo e espaço*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2010.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Governo de SP diz que será mais duro contra vandalismo*. ano 93 (30.752). São Paulo, p. A1. 13 junho, 2013.

Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/> Acessado em: 24 jun. 2015.

_____. (14 junho, 2013). *Polícia reage com violência e SP vive noite de caos*. ano 93 (30.753). São Paulo, p. A1,14 junho, 2013. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/> Acessado em: 24 jun. 2015.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2001.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias et al. São Paulo: Contexto, 2008.

MACHADO, I. B. *A imprensa no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

MELO, J. M. de. *História do Jornalismo*. Itinerário crítico, mosaico contextual. São Paulo: Paulus, 2012.

MÍDIA NINJA. 7 junho de 2013. (web post). 2013a. Disponível em: <www.facebook.com/midiaNINJA>. Acessado em: 7 jun. 2013.

_____. 17 de junho de 2013 (web post). 2013b. Disponível em: <www.facebook.com/midiaNINJA>. Acessado em: 17 jun. 2013.

MURANO E. A linguagem dos protestos. *Língua portuguesa*. São Paulo, ano 8, (97), p. 26-33, ago. 2013.

OLGA SODRÉ. (2011). O pioneirismo de Nelson Werneck Sodré. In: Primeira Página. *Associação Brasileira de Imprensa*. 22/08/2011. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/o-pioneirismo-de-nelson-werneck-sodre/>>. Acessado em: 24 jun. 2015.

SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Mauad, 1999.

THIESSE. A-M. *La création des identités nationales*. Europe XVIIIe-Xxe siècle. Paris: Editions du Seuil, 1999.

A INTERTEXTUALIDADE
NO TEXTO SINCRÉTICO:
O CASO DO FILME
AS HORAS, DE
STEPHEN DALDRY

Taís de Oliveira (USP)*

* Mestranda do Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – DLM/ FFLCH/USP, com financiamento da FAPESP (processo 2012/24233-1).

1. INTRODUÇÃO

Este estudo sobre intertextualidade parte principalmente do capítulo “Polifonia textual e discursiva”, de Fiorin (2003), publicado no livro *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*, texto base para o estudo de intertextualidade em textos verbais neste seio teórico; e, no que tange à linguagem visual do filme, apoiamo-nos sobretudo nos trabalhos de Dondero (2009), que estuda, na contemporaneidade, a intertextualidade em textos visuais. Além de expormos resumidamente as tipologias dos dois pesquisadores, procuramos, neste trabalho, adequar as definições e as metodologias já existentes nos estudos semióticos sobre intertextualidade (até então desenvolvidas na análise de textos verbais ou de textos visuais, separadamente, isto é, textos não sincréticos) à análise do texto fílmico, composto por suas diversas linguagens, e então analisar os aspectos intertextuais do filme *As horas* (*The Hours*), dirigido por Stephen Daldry (2002).

2. O QUE É INTERTEXTUALIDADE?

2.1. Segundo os dicionários

As definições dicionarizadas para a palavra intertextualidade são, por vezes, bastante restritas e, por outras, abrangentes demais. Segundo os dicionários de língua portuguesa consultados, intertextualidade seria algo “que é reproduzido ou transcrito com fidelidade: citação textual”¹, ou a “relação entre dois ou mais textos”², ou ainda “a criação de um texto a partir de um outro texto já existente. (...) Evidentemente, o fenômeno da

1 <http://www.dicio.com.br/intertextualidade/>, consultado em 06/05/2013.

2 Dicionário Priberam da Língua Portuguesa <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=intertextualidade>, consultado em 06/05/13.

intertextualidade está ligado ao ‘conhecimento do mundo’, que deve ser compartilhado, ou seja, comum ao produtor e ao receptor de textos.”³

Dicionários de língua francesa trazem na definição de *intertextualité* a ideia da construção do sentido do texto e retomam a contribuição do leitor, já prevista na terceira definição citada em português. As definições que encontramos foram: “*ensemble des relations existant entre un texte (notamment littéraire) et un ou plusieurs autres avec lesquels le lecteur établit des rapprochements*”⁴ e “*relation établie par le lecteur ou le critique entre un texte littéraire et d’autres textes, et d’où procède le sens du texte.*”⁵

Já os dicionários de língua inglesa definem *intertextuality* como “*the interrelationship between texts, especially works of literature; the way that similar or related texts influence, reflect, or differ from each other: the intertextuality between two novels with the same setting*”⁶ e “*the shaping of a text meaning by another text.*”⁷

Algumas das noções trazidas nas definições citadas são retomadas pelos semioticistas e serão relevantes em nossa análise, entre elas os conceitos de ‘citação’, ‘relação entre textos’, ‘conhecimento de mundo’, ‘relações estabelecidas pelo enunciatório’ e ‘emergência do sentido do texto’.

2.2. Segundo os teóricos

Izidoro Blikstein (2003), ao estudar a intertextualidade e a polifonia, fala em “um cruzamento de textos e vozes” (BLIKSTEIN, 2003, p. 46).

Para Greimas e Courtés (2008), intertextualidade seria “a existência

3 <http://pt.wikipedia.org/wiki/Intertextualidade>, consultado em 06/05/13.

4 Le Petit Robert, Version électronique du Nouveau Petit Robert, Paris: VUEF, 2001

5 Le Larousse Expression, Version électronique 1.0, VUEF/Larousse, 2002

6 <http://dictionary.reference.com/browse/intertextuality>, consultado em 06/05/13; grifos do original.

7 <http://en.wikipedia.org/wiki/Intertextuality>, consultado em 06/05/13.

de semióticas (ou de ‘discursos’) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 272). Já Fiorin (2003) coloca intertextualidade e interdiscursividade lado a lado, como fenômenos que “dizem respeito à presença de duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual” (FIORIN, 2003, p. 30). No entanto, o autor apresenta também as singularidades de cada uma dessas noções:

a) “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro” (FIORIN, 2003, p. 30). Segundo o professor, há três processos de intertextualidade: (i) a citação — neste, reproduzem-se trechos de um texto em um segundo (como no caso de textos científicos); (ii) a alusão — em que “reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras” (FIORIN, 2003, p. 31); e (iii) a estilização — a reprodução do estilo de outrem.

b) “A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (FIORIN, 2003, p. 32). Há dois processos interdiscursivos: (i) a citação — “quando um discurso repete ideias, isto é, percursos temáticos e figurativos de outros” (FIORIN, 2003, p.32) — e (ii) a alusão — “quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (FIORIN, 2003, p. 34).

Nos itens que seguem, apresentamos uma análise do filme *As horas* segundo a tipologia de Fiorin (2003) explicitada acima.

3. A INTERTEXTUALIDADE NO FILME AS HORAS

Há exemplos dos três processos intertextuais definidos por Fiorin (2003) no *corpus* aqui analisado.

O filme começa com a cena do suicídio de Virginia. Esse início é comparável a um prólogo por “dar o tom” ao filme, e não estar diretamente ligado à sequência de fatos da narrativa que o segue. Nessa cena, o espectador ouve, pela voz da personagem Virginia, o texto praticamente literal e quase integral da carta de suicídio de Virginia Woolf. Enquanto ouve, o espectador assiste a cenas entrecortadas de Virginia redigindo a carta de seu suicídio e de Leonard Woolf, seu marido, chegando a casa, lendo a carta e saindo à procura da esposa.

Reproduzimos aqui o texto da carta conforme declamado no filme (ver Tabela 1) e a imagem da carta mostrada no filme, aos 3 minutos e 43 segundos, entre as mãos de Leonard (ver Figura 1), bem como a carta originalmente escrita por Virginia Woolf (ver Figura 2) 8 para efeito de comparação com relação à carta do filme. Segundo a tipologia de Fiorin (2003), ou seja, considerando a linguagem verbal, poderíamos dizer que o caso da carta de suicídio de Virginia Woolf configura um exemplo de citação. Já se considerarmos o plano visual, entendemos, na esteira do

8 Imagem da primeira página da carta escrita por Virginia disponível em <http://hellaheaven-ana.blogspot.com.br/2012/02/virginia-woolf-suicide-note.html>, acesso em 07/05/13. No mesmo endereço, encontramos a seguinte transcrição: *“Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier 'til this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that — everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been.”*

pensamento de Bracchi (2009), que este exemplo pode ser considerado como uma alusão, já que há interferência da luminosidade sobre a carta na cena gravada, além das mãos de Leonard encobrendo parte do papel.

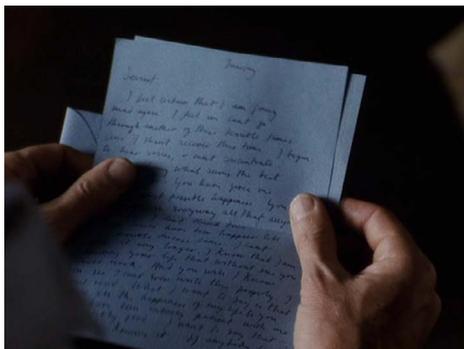


Figura 1

Tuesday.

Dearest.

I feel certain that I am going mad again: I feel we cant do through another or three terrible times. And I dont know the time. I begin to hear voices, & cant concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I dont think two people would have been happier till this horrible disease came. I cant fight it any longer, I know that I am ruining your life that is that you cant work. And you will I know. You see I cant even write this properly. I cant read. (what I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been so truly patient with me & incredibly kind. I want to say that every body knows it. If any body loved

Figura 2

0:01:58

1. Virginia: *Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of these terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and can't concentrate. So I am doing what seems to be the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I know that I am spoiling your life, and without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. Everything is gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. Virginia*

0:03:53

Tabela 1

Há, também, no filme, um caso de citação seguido de alusão intertextual (ver Tabela 2). Neste excerto, cenas das três personagens aparecem entrecortadas: enquanto aquela que representa a autora Virginia Woolf é retratada em seu processo criativo, Laura Brown começa a leitura do romance *Mrs. Dalloway* e Clarissa Vaughan inicia os preparativos para a festa que está organizando. As duas primeiras falas transcritas na Tabela 2 são citações literais da primeira frase do romance *Mrs. Dalloway*, enquanto a terceira é uma alusão à mesma frase, já que a construção sintática é reproduzida, mas há a introdução de um vocativo e alteração de terceira para primeira pessoa do discurso.

0:11:09

2. Virginia: Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.
 3. Laura: (lendo *Mrs. Dalloway*) "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself."
 4. Clarissa: Sally, I think I'll buy the flowers myself.
-

0:11:24

Tabela 2

O terceiro processo intertextual definido por Fiorin (2003) é a estilização. Ela acontece no filme com relação ao estilo do romance de Virginia Woolf, já que em *Mrs. Dalloway* a autora escreveu a história

de um dia da personagem principal, revelando toda sua complexidade no decorrer das horas desse único dia. Há uma passagem do filme que permite que o expectador compreenda tal intertextualidade, pois, enquanto vemos pequenas cenas de Laura e Clarissa, Virginia aparece novamente em seu processo criativo e, pensativa, fala (ver Tabela 3):

0:16:37

5. Virginia: A woman's whole life in a single day. Just one day. And in that day, her whole life.

Tabela 3

No filme, o que acontece é semelhante. Um dia da história de cada uma das três personagens centrais nos é mostrado. Há, portanto, a reprodução do estilo da autora de *Mrs. Dalloway*.

4. A INTERDISCURSIVIDADE NO FILME AS HORAS

Há, no filme, diversos exemplos de cada um dos dois processos interdiscursivos especificados por Fiorin (2003).

As citações interdiscursivas podem ser de dois tipos: a repetição de percursos temáticos ou de percursos figurativos.

O primeiro tipo pode ser exemplificado pelo fato de as três personagens (e também a personagem central de *Mrs. Dalloway*) receberem uma visita que provoca nelas desequilíbrio emocional.

Uma parte do diálogo que acontece entre Clarissa e Richard, na segunda visita da editora a seu amigo, exemplifica o segundo tipo (ver Tabela 4):

1:33:42

6. Richard: Tell me a story.

7. Clarissa: What about?

8. Richard: Tell me a story from your day.

9. Clarissa: I... hm... I, I got up...

10. Richard: Yes.

11. Clarissa: And... I went out, and... hm... I went to buy flowers, like Mrs. Dalloway in the book, you know?

12. Richard: Yes.

1:34:04

Tabela 4

Nessa conversa, Clarissa Vaughan conta a Richard que o percurso figurativo do início de seu dia foi igual ao do dia de Clarissa Dalloway.

A alusão interdiscursiva — incorporação de temas e figuras — é o procedimento encontrado em maior quantidade até o estágio atual de nossa investigação.

O tema “preparação de festa”, originalmente presente no livro *Mrs. Dalloway*, aparece em diversos momentos do filme, e esse ponto em comum com o livro é apontado por Richard ao se referir à Clarissa Vaughan durante a primeira visita da amiga a seu apartamento (ver Tabela 5):

0:21:11

13. Richard: Oh, Mrs. Dalloway...Always giving parties... to cover the silence

Tabela 5

Outros temas incorporados ao filme são: doença causadora de suicídio (dado biográfico de Virginia Woolf que aparece tanto na personagem que a representa no filme como em Richard), homossexualidade (dado biográfico de Virginia Woolf que faz parte da caracterização das três personagens femininas centrais e de Richard) e casamentos “de aparência”, baseados mais em amizade do que em amor ou paixão (outro dado biográfico da autora que está presente nos três núcleos do filme).

Uma das figuras presentes em *Mrs. Dalloway* e incorporadas ao filme é a do beijo homossexual (entre Sally e Clarissa Dalloway). Como no romance de Woolf, dois dos beijos entre mulheres também são transgressores no filme (por configurar uma traição, já que Laura é casada com Dan e Virginia com Leonard), com exceção do de Clarissa Vaughan, que vive com sua companheira Sally. Visualmente, os três beijos do filme são bastante parecidos entre si (ver Figura 3).



Figura 3

Outras figuras incorporadas ao filme são os nomes próprios (com relação à biografia da autora de *Mrs. Dalloway*, há repetição do nome da própria personagem Virginia Woolf, de seu esposo Leonard Woolf, de sua irmã Vanessa, de sua empregada Nelly e de seus sobrinhos Quentin, Julian e Angelica; Clarissa Vaughan tem o primeiro nome da personagem principal do romance *Mrs. Dalloway*, cujo marido se chama Richard. A filha de Clarissa Vaughan se chama Julia, nome da irmã mais velha de Virginia Woolf, por quem se diz, nas biografias, que a escritora nutria uma paixão secreta. Sally, companheira de Clarissa,

no filme, tem o mesmo nome da amiga de Clarissa Dalloway, que ela havia beijado na juventude) e as profissões (no filme, Virginia é escritora e Leonard é responsável por uma editora, assim como foram 'na vida real'. Semelhantemente, Richard é escritor e Clarissa Vaughan trabalha em uma editora).

5. MENÇÕES

Há algumas cenas em que apenas o título do livro *Mrs. Dalloway* é mencionado, seja sonora (pela linguagem verbal oral) seja visualmente (pela linguagem verbal escrita).

Pela linguagem verbal oral isso ocorre, por exemplo, quando Richard utiliza o título do romance de Woolf como apelido para Clarissa Vaughan, na ocasião da primeira visita de Clarissa ao apartamento de Richard, quando vemos a editora bater à porta do escritor, ao que seguem as falas transcritas na Tabela 6.

0:17:54

14. Richard: Mrs. Dalloway, it's you?

15. Clarissa: Yes, it's me!

0:18:00

Tabela 6

As menções visuais do romance acontecem pela própria introdução do objeto 'livro' em práticas de leitura da personagem Laura Brown, como quando a vemos pegar o livro pela primeira vez e abri-lo para iniciar sua leitura (ver Figura 4).



Figura 4

A menção não está prevista na tipologia de Fiorin (2003). Propomos considerar o livro — e seu título — uma figura e, portanto, a simples menção a ele, uma alusão interdiscursiva.

6. SOBRE OS NÍVEIS MAIS PROFUNDOS

Os procedimentos intertextuais e interdiscursivos trabalhados pelo professor discutem apenas elementos do nível discursivo. No entanto, encontramos também aspectos intertextuais em níveis mais profundos.

Quanto ao nível narrativo, percebemos que o *papel actancial* desempenhado por Clarissa Vaughan, de *Destinador manipulador* tentando convencer seu *Destinatário* a desempenhar a ação de viver (por meio de aquisição de um *poder-fazer* que inclui tomar medicação e se alimentar), constitui um espelho interdiscursivo com o *papel actancial*

desempenhado pelo marido de Virginia, Leonard Woolf. Este, de acordo com as biografias, relatos e até mesmo com a personagem Leonard Woolf no filme *As horas*, está narrativamente para Virginia assim como Clarissa está para Richard. Ambos os percursos têm no nível fundamental a oposição de base *vida versus morte*.

7. A TIPOLOGIA DE DONDERO

No capítulo 6 (“Configurations sacrées et thématiques profanes. Des valeurs religieuses à l'écosystème sacré”) do livro *Le sacré dans l'image photographique*, Dondero (2009) trata de três tipos de intertextualidade na série *Soliloquy*, de Sam Taylor-Wood. O primeiro tipo é a *intertextualidade interpoética*, isto é, entre duas obras ou dois textos, um texto citante e um texto citado; o primeiro convoca o segundo e pode, por meio de estratégias enunciativas, reforçar ou confrontar os valores expressos no segundo texto. O segundo tipo é a *intertextualidade intrasserial*: aquela entre as obras da série *Soliloquy I-IX*. O último tipo é a *intertextualidade genérica*: aquela entre a série de Taylor-Wood e a tradição da arte sacra.

Nosso *corpus* também é extremamente complexo em sua configuração intertextual. Assim, a tipologia e a análise propostas por Dondero no estudo mencionado nos ajudaram a refletir sobre a maneira como a intertextualidade se apresenta no filme *As horas*. Identificamos nele, também, três tipos de intertextualidade. O primeiro é o interpoético, o segundo é o genérico e o terceiro é o que chamaremos de *actorial*.

Assim como o “*Soliloquy VII* se alimenta do texto de Mantegna”⁹ (DONDERO, 2009, p. 153), *As horas* se alimenta de *Mrs. Dalloway*

9 Esta e as demais citações diretas dessa obra, assim como os nomes da tipologia de Dondero (2009) exposta neste item, são traduções livres feitas por mim.

(configurando assim uma intertextualidade interpoética) e também do estilo de Virginia Woolf (configurando uma intertextualidade genérica, já que é inspirado em um determinado tipo de romance). Esses dois tipos de intertextualidade foram explorados nos itens acima.

Dondero (2009), ao falar da intertextualidade intrasserial na obra de Taylor-Wood, diz que “a série apresenta diversos exemplos temáticos e uma sequência de variações da mesma configuração discursiva e da mesma configuração plástica” (DONDERO, 2009, p. 138-139). De maneira análoga, nós propomos a ideia de um simulacro de intertextualidade interno ao filme, que é composto por três histórias que se intercalam e que apresentam uma mesma configuração temática, manifestada por meio de diferentes coberturas figurativas (já que cada história se passa em uma cidade diferente, numa época diferente, com personagens que representam o mesmo papel actancial, mas que têm nomes e características físicas diferentes, ou seja, que se manifestam em atores distintos). Consideramos esse caso um *simulacro* de intertextualidade porque cada história interna não configura um texto independente, mas tal efeito serve como um desencadeador de leitura, levando o espectador a se questionar sobre o entrelaçamento de narrativas — primeiramente as internas ao filme e, num segundo momento, a se perguntar se esse efeito não continua se abrirmos a próxima boneca russa, levando-o possivelmente (a depender de seu conhecimento de mundo) a identificar os reais intertextos.

Por outro lado, não encontramos ainda uma maneira já estabelecida na teoria semiótica de resolver a questão da intertextualidade que chamamos, por ora, de ‘biográfica’. Além das personagens fictícias presentes no filme (a maioria delas baseadas em personagens do romance

Mrs. Dalloway), há também personagens baseadas na vida de Virginia Woolf, como já mencionamos. É para esse terceiro tipo de intertextualidade que propomos o termo “intertextualidade actorial” — termo sugerido por Norma Discini —, visto que ela reconstrói personagens ‘da vida real’, notadamente em uma obra artística e não em uma biografia — em que o autor, mesmo que transformando histórias ditas ‘reais’ em narrativas linguísticas e assim modificando-as segundo sua interpretação, teria menos liberdade de criação.

8. INTERTEXTUALIDADE E A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

Algumas observações nossas ao longo do trabalho deixaram pistas de que há uma comunicação interna ao filme entre os efeitos de sentido de identidade das personagens centrais e também uma externa, de seus *ethé* com os *ethé* das personagens do romance *Mrs. Dalloway*, bem como com aqueles das personagens mencionadas em relatos e biografias sobre Virginia Woolf.

Clarissa Vaughan é uma mistura de Clarissa Dalloway e Leonard Woolf. Richard a apelida de Mrs. Dalloway e a compara com a personagem do romance de Virginia ao dizer que ela só está preparando a festa para cobrir o silêncio que há dentro dela (rever Tabela 5). Em comum com a personagem central do livro, Clarissa também tem o primeiro nome e uma grande paixão da juventude guardada na memória. Assim como Clarissa Dalloway, Clarissa Vaughan sai para comprar flores durante as primeiras horas do dia de sua vida que nos é mostrado e está preparando uma grande festa. A primeira frase que a editora enuncia é a primeira frase do romance de Woolf, atribuído a Clarissa Dalloway, porém transposto

para primeira pessoa. De Leonard Woolf herdou a profissão e o zelo com seu grande amor, conforme explicitado no item 6.

Richard, embora tenha o nome do marido de Mrs. Dalloway, herda as características de Virginia Woolf: é homossexual e escritor, ouve vozes, está doente e comete suicídio.

Laura Brown, mãe de Richard, também tem muito de Clarissa Dalloway e de Virginia Woolf. Presa em um casamento heterossexual, em uma época em que uniões homossexuais eram praticamente inconcebíveis, vive uma vida tradicional que não é a que deseja em seu íntimo. A visita da mulher que ama a desestabiliza e a faz refletir sobre a vida que leva. Ela também possui o impulso suicida, no entanto prefere continuar vivendo, mas uma vida “livre”. Por isso, abandona marido e filhos.

Internamente, as características que perpassam as três personagens femininas são a homossexualidade, um casamento que não as satisfaz, o recebimento de uma visita que as desestabiliza e a tentativa de ‘fuga’ de sua realidade, cada uma à sua maneira. Virginia comete suicídio, Laura foge, abandonando sua família, e Clarissa Vaughan tenta esquecer sua própria vida, mergulhando nos cuidados do amigo. Semelhantemente à personagem central de *Mrs. Dalloway*, as três mulheres estão preparando algum tipo de recepção ou festa no dia de suas vidas que nos é mostrado. Virginia prepara um chá da tarde especial, pois sua irmã e seus sobrinhos virão visitá-la; Laura prepara um bolo para celebrar o aniversário de seu marido e Clarissa prepara uma festa em comemoração de um prêmio literário que Richard receberia.

Vê-se, assim, um espelhamento interno e externo, que cria um entrelaçamento entre os efeitos de sentido de identidade das personagens centrais do filme.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jacques Fontanille (2008, p.46), em seu texto “Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização”, comenta as noções de intertextualidade e de interdiscursividade, sem diferenciá-las. Diz que “a descrição semiótica parece ser um intertexto, pois menciona, cita, comenta e reformula o texto original” (FONTANILLE, 2008, p. 46). O filme que analisamos também o faz. Levantamos, portanto, a hipótese de que *As horas* seja uma análise interpretativa de si próprio, já que há nele os mesmos procedimentos intertextuais que Fontanille diz existir na descrição semiótica.

Alguns dicionários deixam entender que a intertextualidade é a responsável pelo sentido de uma obra intertextual. Para Fiorin (2003), o discurso aludido vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado. Além disso, encontramos, em outros mestres semioticistas, dois pontos de vista divergentes quanto à autonomia de obras intertextuais: (i) aquele expresso por Greimas e Courtés no Dicionário de Semiótica (2008), segundo os quais a intertextualidade não afetaria a autonomia dos textos, e (ii) aquele defendido por Discini no livro *Intertextualidade e conto maravilhoso* (2004), que, ao analisar um discurso altamente intertextual e interdiscursivo, não o considera como um todo autônomo. Parece-nos, portanto, que um texto como *As horas* não poderia ser compreendido ou analisado ignorando-se as colaborações dos intertextos e interdiscursos, pois a obra é explícita em suas referências e produz efeitos de intertextualidade e interdiscursividade mesmo internamente, tornando a interpretação de tais procedimentos essenciais para sua compreensão. Além disso, não há necessidade de

conhecimento prévio de mundo para percebermos que a obra dialoga com os discursos produzidos por e sobre Virginia Woolf. O próprio filme, por intermédio dos exemplos mostrados neste trabalho, convida o espectador a estabelecer relações entre as narrativas internas e as mencionadas.

10. REFERÊNCIAS

AS HORAS. *The hours*. Stephen Daldry. Imagem Filmes. Estados Unidos da América/Inglaterra: 2002. Nova York: Miramax & Paramount Pictures, 2002. DVD (115 min.), color.

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e Polifonia, pp.45-48. In: Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BRACCHI, Daniela. *A fotografia em David LaChapelle*. 2009. 92 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2009.

DISCINI, Norma. (2001). *Intertextualidade e conto maravilhoso*. 2ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

DONDERO, Maria Giulia. *Le sacré dans l'image photographique*. Trad. François Provenzano. Paris: Lavoisier, 2009.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva, pp.29-36. In: Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

FONTANILLE, Jacques. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização, p.17-76. In: Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz; Jean Cristtus Portela. *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: UNESP/FAAC, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: EditoraContexto, 2008.

WOOLF, Virginia. (1925) *Mrs. Dalloway*. Ware: Wordsworth, 2003.

BLOGS:
A DEMOCRATIZAÇÃO
DA COMUNICAÇÃO
E DO PODER DO
DISCURSO

Ester Sanches Ribeiro (USP)*

* Bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestranda do Programa de Mestrado em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Atualmente possui bolsa CAPES. E-mail: ester.ribeiro@usp.br.

1. INTRODUÇÃO

O termo *blog* é uma abreviatura de *weblog*: *web*, “teia” e *log*, “registro”, segundo o *Dicionário da Comunicação*, organizado por Ciro Marcondes Filho (2009). Trata-se de publicações periódicas na *web* organizadas, geralmente, em uma ordem cronológica inversa. A unidade mínima desse tipo de publicação é chamada de *post*, que é, basicamente, um texto de curta extensão que pode estar acompanhado por imagens, vídeos e *links*.

Os diferenciais dos *blogs* e de outros meios de comunicação digital, em comparação aos meios de comunicação impressos, são as facilidades na publicação dos conteúdos, já que se trata de um ambiente virtual, e a interação com o público, que pode participar por meio dos comentários, interagindo tanto com o blogueiro, como com os outros internautas. Entendemos isso como um meio de democratização da comunicação e do poder do discurso, pois diversas pessoas não vinculadas à grande mídia podem se comunicar, opinar, expor ideias, dar dicas de livros e até ganhar destaque e ficar “famosas”.

As bases teóricas utilizadas são os trabalhos de Van Dijk (2012) e de Gunther Kress (1989), o que caracteriza esse trabalho como interdisciplinar do ponto de vista teórico. Kress (1989) propõe o estudo dos gêneros sob uma perspectiva semiótico-discursiva e Van Dijk desenvolve estudos no campo da Análise Crítica do Discurso, problematizando, entre outras, questões do discurso, do poder e do acesso. Entendemos que essas propostas contemplam nosso objeto de estudo, pois levam em consideração linguagem e discurso, comunicação e acesso.

Propomos, também, neste trabalho, contextualizar o surgimento dos *blogs* e como eles funcionam, ou seja, apresentar como os *blogs* podem ser organizados e possuir diferentes formatos, objetivos e temáticas.

2.0 SURGIMENTO DOS *BLOGS*

O termo *blog*, abreviação de *weblog*, surgiu em 1999, quando Peter Merholz passou a pronunciar *weblog* como 'wee-blog', ficando, posteriormente, apenas *blog*. Anterior ao termo *blog* foi criado o termo *weblob*, em dezembro de 1997, por Jorn Barger, segundo Zago (2008).

O mais antigo *blog*, ainda em atividade, é o *Scripting News 8*, de Dave Winer, que está ativo desde abril de 1997 (antes mesmo de *weblogs* serem chamados dessa forma), de acordo com pesquisa de Zago (2008).

Segundo a autora, desde 1999 os *blogs* não param de crescer e pode ser considerado um fator, para isso, o surgimento do *Pitas*, em 1999; trata-se da primeira ferramenta gratuita para se criar e publicar um *blog*. No mês de agosto, também de 1999, a empresa Pyra fez o lançamento da ferramenta *Blogger*, que tornou a tarefa de postar, diariamente nos *blogs*, extremamente facilitada. Assim, os *blogs* passaram a ser utilizados como um tipo de diário virtual (ZAGO, 2008).

Atualmente os *blogs* são conhecidos, primordialmente, como diários, mas, como vimos na história do seu surgimento, seu aparecimento não estava relacionado com publicações diárias; o que tornaram suas publicações diárias foram as facilidades oferecidas pelas ferramentas associadas aos *blogs*. Sobre isso, citamos um trecho da reflexão de Zago:

Com a popularização das ferramentas de publicação de blogs a partir de 1999, as pessoas passaram a usar os blogs como uma espécie de diário virtual. Mas, do mesmo modo que essas ferramentas contribuíram para alterar o sentido inicial do blog, elas também foram fundamentais para que surgisse a blogosfera, ou o espaço virtual resultante da união de todos os blogs em uma conversação única. Os blogueiros passaram a citar outras pessoas, através da inclusão de links para os seus sites, o que criava uma rede de referências mútuas entre blogs. Assim, os blogs podem ser entendidos como um formato típico de publicação, vinculado ou não a uma ferramenta específica, e que podem ser caracterizados pela presença/ausência de um conjunto típico de elementos. Esses elementos foram sendo incorporados à noção de blog ao longo de sua evolução, e deram origem a características peculiares, capazes de serem utilizadas para identificar o formato blog, independente da ferramenta utilizada para criá-lo (ZAGO, 2008, p.4).

A partir dessas informações, observamos que, do surgimento dos *blogs* até o período atual, as ferramentas de popularização, como a ferramenta *Pitas* e a ferramenta *Blogger*, democratizaram o acesso e a criação dos *blogs*, pois facilitaram a utilização desse meio de comunicação a usuários que não tinham conhecimentos avançados de computação; uma comprovação disso está nas informações, anteriormente expostas, que apresentam um crescimento extraordinário do número de *blogs* após a criação das duas ferramentas *Pitas* e *Blogger*. Como comentamos, essas ferramentas citadas terminam por democratizar a difusão e o acesso à informação, o que pode democratizar o poder do discurso e da comunicação.

Em relação à evolução dos *blogs*, verificamos que, ao longo dos anos, foram surgindo os mais variados objetivos, blogueiros, intenções, temáticas, modos de organização e manipulação dos *blogs*. Isso se deu por conta das ferramentas que facilitaram o uso e, também, se deu com o próprio uso. Com o passar do tempo, as pessoas foram se apropriando dessas ferramentas e criando as mais variadas funções para seus *blogs*. Então surgiram *blogs* pessoais, com publicações diárias ou não; *blogs* para publicar e divulgar as mais variadas produções. A respeito disso, discorreremos nas próximas linhas.

3.A ORGANIZAÇÃO DOS BLOGS

Os *blogs* podem ter alguns formatos e características na sua organização. Também podem ser divididos em categorias, de acordo com os objetivos e características deles.

Ao observar diferentes *blogs* na rede, no caso do Brasil, percebemos que eles possuem diversos tipos de características, organização, objetivos e temáticas. Há *blogs* que possuem apenas um blogueiro responsável e há outros *blogs* que possuem várias pessoas responsáveis pelas atualizações das páginas. Nesse meio de comunicação, as publicações podem ser diárias, o que seria mais usual já que os *blogs*, atualmente, são registros diários, mas, também, podem ser feitas duas a três vezes por semana, ou ainda, com a frequência que o blogueiro responsável quiser ou puder. O ideal é que as publicações ou *posts* sejam frequentes para que o *blog* não perca seguidores por falta de publicação, o que poderia gerar desinteresse ou falta de hábito de visitar o *blog*.

Observamos que há *blogs* com blogueiros profissionais, em que o trabalho do blogueiro é postar e organizar o *blog*; eles recebem um “salário” para isso ou recebem patrocínio de empresas, ou ainda, publicam comerciais de diversos produtos, em geral, do interesse dos seguidores do *blog*; e há blogueiros que apenas postam por *hobby* e/ou para se comunicarem com um determinado grupo de pessoas, como amigos e familiares.

Quanto aos objetivos e temas presentes nos *blogs*, também há uma infinidade deles. Apresentamos alguns, de acordo com pesquisa pessoal na rede: relatar uma viagem, uma gravidez, os preparativos de um casamento ou festa importante; publicar textos literários de própria autoria; dar dicas de beleza, saúde, lazer, estética, artesanato; discutir sobre temas da atualidade, como economia, política, educação, sexualidade etc. A respeito da competência dos blogueiros ao postarem sobre determinados assuntos, observamos que há bastante variação. Por exemplo: há fotógrafos profissionais que possuem *blogs* de divulgação do seu trabalho e dão dicas sobre a arte de fotografar; há artesãos profissionais que fazem vídeos e fotos com o passo a passo para a realização de diversos trabalhos manuais, como crochê, tricô, entre outros. Também há pessoas que possuem interesse e experiência em assuntos como os anteriormente mencionados e divulgam seus trabalhos, suas opiniões, mas não são formadas ou não trabalham com o “objeto” que escrevem e divulgam, ou seja, não são profissionais da área.

Há *blogs* que possuem uma participação ativa do leitor, por meio dos comentários, e há outros muito pouco populares; também alguns disponibilizam um espaço exclusivo para o leitor enviar suas histórias, suas crônicas, seus artigos ou seus relatos, com a possibilidade da divulgação de fotos, vídeos e *links* de páginas da *web*. Nesse tipo de

blog, a democratização do acesso à informação, à comunicação e ao poder do discurso ainda é maior, já que o leitor não precisa criar sua própria página para conseguir divulgar um artigo ou relato completo, com fotos e vídeos do seu interesse.

Em relação a uma categorização dos *blogs* citamos três autores. De acordo com Recuero (2003), os *blogs* podem ser categorizados como diários que tratam, basicamente, da vida do seu autor; como *posts*, publicações e comentários a respeito de variadas informações; como literários, em que as publicações são poesias, contos e crônicas; como *clippings*, pois adicionam *links* ou trechos de publicações de outros *blogs*, por exemplo; como mistos, porque mesclam *posts* pessoais e informativos, com comentários do blogueiro.

Para Herring et al (2004), os *blogs* poderiam ser tipificados em cinco categorias: diário pessoal, filtro (comentários acerca de atualidades), K-log (registros e observações a respeito de um domínio do conhecimento), misto e outros.

O pesquisador Primo (2008), diante dessas categorias anteriormente elencadas, propõe um novo método para tipificação dos *blogs*, visto que:

[...] pode-se hoje perceber que as categorias “misto” e “outros”, propostas pelos autores, abarcaria uma grande quantidade de blogs com diferenças significativas entre si. Outro direcionamento comum é propor uma categorização por temáticas: blogs jornalísticos, políticos, educacionais, etc. Ainda que seja importante observar-se a tematização principal de um blog, tal procedimento não é suficiente para analisar-se com profundidade o fenômeno do blogar em sua complexidade (PRIMO, 2008, p. 2).

Segundo o método desse autor, citado anteriormente, os *blogs* são divididos em dezesseis gêneros, apresentados a seguir:

- *Blog* profissional autorreflexivo;
- *Blog* profissional informativo interno;
- *Blog* profissional informativo;
- *Blog* profissional reflexivo;
- *Blog* pessoal autorreflexivo;
- *Blog* pessoal informativo interno;
- *Blog* pessoal informativo;
- *Blog* pessoal reflexivo;
- *Blog* grupal autorreflexivo;
- *Blog* grupal informativo interno;
- *Blog* grupal informativo;
- *Blog* grupal reflexivo;
- *Blog* organizacional autorreflexivo;
- *Blog* organizacional informativo interno;
- *Blog* organizacional informativo;
- *Blog* organizacional reflexivo.

Como o nosso objetivo principal não é esmiuçar os diferentes tipos de *blogs* e suas categorizações, não discorreremos acerca das categorias apresentadas anteriormente, tipificadas pelo professor Alex Primo (2008). Nossa intenção, ao apresentar essas categorias, é demonstrar como há diferentes possibilidades para se criar um *blog* e difundir informação e ter o poder do discurso. Essa possibilidade não fica reservada apenas a profissionais de uma determinada área; ela está

disponível para qualquer usuário que queira criar sua página e postar os assuntos, fotos e vídeos do seu interesse. Como entendemos, isso é um modo de democratizar o acesso à comunicação e à informação, pois, além dos jornalistas ou empresas de comunicação, qualquer pessoa pode publicar informações; com essa ferramenta, comunicar e informar deixam de ser privilégios e tornam-se um direito de qualquer pessoa que queira e possa se dedicar a essa tarefa.

4. DEMOCRATIZAÇÃO DO DISCURSO E DA COMUNICAÇÃO A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DISCURSIVO-SEMIÓTICA

As teorias mobilizadas para defendermos nosso ponto de vista de que os *blogs* são meios que democratizam o acesso e a divulgação da informação, permitindo a diversas pessoas o acesso ao poder do discurso e à comunicação, são os trabalhos de Kress (1989) e Van Dijk (2012).

Gunther Kress (1989) propõe os gêneros textuais como tipos de textos que codificam traços e estruturas próprios dos eventos sociais que se relacionam, assim como codificam os interesses ou propósitos daqueles que participaram ou se envolveram com esses eventos. Assim, esse autor entende que, além do texto, há outros elementos a serem analisados. Elementos que se constituem dos sentidos construídos e negociados no próprio texto ou, ainda, por meio dele. Kress (1989) argumenta que o texto é determinado de modo duplo: “pelos significados sociais dos *discursos* que nele figuram e pelas formas, significados e restrições de determinado *gênero*” (KRESS, 1989, p. 20).

A respeito dessa dupla determinação do texto proposta por Kress (1989), devemos levar em consideração que os “discursos”, com seus

significados sociais, e os “gêneros”, com suas formas, significados e restrições, constroem “posições de sujeito” ou, ainda, podem posicionar os atores sociais de uma maneira determinada.

A pesquisadora Balocco (2005), ao se debruçar sobre a obra desse autor, conclui que:

[...] as posições de sujeito emergem, segundo Kress, não apenas dos significados mais amplos de determinada cultura (expressos dos *discursos* que nela circulam, em determinado momento histórico), mas também das relações sociais que se estabelecem no interior de determinado evento social. Para o autor, a cada gênero correspondem papéis de sujeito, ou lugares de fala para os participantes discursivos, que os posicionam em relações simétricas ou assimétricas, atribuindo-lhes direitos e deveres. Estes lugares de fala são, em grande medida, determinados pelo acesso diferencial dos participantes discursivos a determinados saberes ou conhecimentos (BALOCCO, 2005, p. 69).

Refletindo acerca das considerações de Kress (1989) sobre as “posições do sujeito” que se relacionam a um gênero determinado, propomos que no ambiente virtual, onde se encontram os *blogs*, há uma determinada flexibilização das “posições de sujeito” e dos “lugares de fala” dos participantes discursivos, pois em um determinado momento o “blogueiro” é o sujeito do discurso, quando ele faz um *post*, sendo julgado, criticado e analisado pelos seus seguidores por aquela publicação. Porém, quando um internauta qualquer faz um comentário, esse internauta passa a ser sujeito de críticas, análises e posteriores comentários; há a

possibilidade de direcionar a resposta, exclusivamente, ao comentário que um seguidor fez ao *post* do blogueiro. Portanto, tanto o blogueiro quanto os seus seguidores são locutores e interlocutores o tempo todo. Observamos que essa flexibilização das “posições de sujeito” termina por flexibilizar, também, os “lugares de fala”, o que permite que qualquer pessoa, com ou sem conhecimentos aprofundados e profissionais acerca de uma determinada área, seja lida, julgada, criticada e apreciada pelos usuários que acessam um determinado *blog*.

Essa flexibilização também permite que o blogueiro não necessite ser especializado (ou profissional) em um assunto; basta ele pesquisar e apresentar um *post* com elementos (texto escrito, vídeos, *links*, fotos) do interesse dos seguidores para ser seguido e, de certo modo, apreciado.

Assim, o gênero textual influencia na democratização do acesso ao discurso e da comunicação; no caso dos *blogs*, há alguns gêneros que não permitem essa democratização, como o caso dos *blogs* profissionais, pois somente um profissional da área seria patrocinado e pago para trabalhar como blogueiro de *blogs* criados para atenderem certo público-alvo, para divulgarem certos conhecimentos e saberes pelos quais somente *experts* poderiam se responsabilizar.

Quanto às contribuições de Dijk (2012) a essa análise, nos apropriamos dos seus estudos a respeito da relação entre discurso, poder e acesso.

Em revisão à sua abordagem teórica do conceito de poder e das suas relações com o discurso e com a comunicação, ele conclui que:

Testemunhamos como os poderosos têm acesso a várias estratégias capazes de permitir-lhes controlar a produção material e simbólica da fala e da escrita e,

assim, parte dos processos cognitivos que subjazem à administração e à fabricação de consenso entre os menos poderosos (DIJK, 2012, p. 57).

Temos, nesse trecho, uma breve ideia acerca do controle que os “poderosos” podem ter sobre o poder do discurso, seja ele escrito seja falado; e esse poder permite a algumas pessoas o acesso privilegiado aos bens materiais de todo o tipo, sendo que o conhecimento pode ser um deles, já que a produção do conhecimento está armazenada em elementos materiais como livros, por exemplo. Assim, o conhecimento e a informação podem ser selecionados e distribuídos na sociedade de acordo com interesses institucionais. Nesse contexto, temos pessoas com mais acesso ao conhecimento, de acordo com o poder que elas possuem, e outras sem acesso a ele.

Discorrendo mais a respeito da questão do poder, o autor Van Dijk (2012, p. 88) propõe que: “O poder é *baseado* em um acesso privilegiado a recursos sociais valorizados, como riqueza, empregos, *status* ou mesmo um acesso preferencial ao discurso e à comunicação públicos”.

A partir desses conceitos desenvolvidos pelo pesquisador, citado anteriormente, entendemos que a sociedade atual, moderna e capitalista, permite a alguns “poderosos”, geralmente detentores do capital, o acesso privilegiado a “recursos sociais valorizados”, dos mais diversos tipos. Esse privilégio e poder perpassa, assim, toda a sociedade, desde o acesso a um alimento, a uma viagem, a um livro, a um colégio conceituado como ao direito a um emprego, a um cargo em uma empresa ou a um cargo público e ao direito à comunicação.

O direito à comunicação e ao poder do discurso, em geral, está associado a empresas e a instituições que se “responsabilizam” a

repassar à sociedade as informações que lhe interessam. O fato é que o interesse público é definido por órgãos que possuem seus próprios interesses e, realmente, o que é do interesse público pode não estar sendo divulgado e democratizado.

Quanto ao ambiente virtual e, em especial, aos *blogs*, entendemos que, de certo modo, a comunicação, o acesso à informação e ao poder do discurso é democratizado, pois, como apresentamos ao longo deste artigo, qualquer pessoa que possua acesso à internet e domine conceitos básicos de computação pode criar seu próprio *blog* e divulgar informações de diversos tipos, segundo os seus interesses. Quanto aos seguidores dos *blogs*, também observamos que eles possuem um acesso democrático no ambiente virtual do *blog*, pois podem fazer comentários, criticando ou apreciando um determinado *post*, sem restrições. As únicas restrições que são feitas são relativas às leis do país que não permitem discriminação racial, religiosa, social ou de gênero. Nos *blogs*, também há restrições quanto ao uso de palavras de baixo nível, na linguagem popular, “os palavrões”.

Entendemos que essa democratização não é completa, assim como não acreditamos em uma sociedade completamente democrática, na atualidade, pois ainda há restrições de todos os tipos que barram os sujeitos de acessarem conhecimentos e informações e, por exemplo, entenderem o que é democracia e reivindicá-la.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para entendermos o fenômeno dos *blogs* e defendermos nossa opinião acerca da democratização do acesso à comunicação e ao poder do discurso, recorreremos a um método interdisciplinar de abordagem do nosso objeto: primeiramente apresentamos a história e o surgimento dos *blogs*, depois discorremos a respeito das diferentes formas e organizações que os *blogs* podem ter e, por fim, recorreremos às teorias discursivo-semióticas de Kress (1989) e Van Dijk (2012), com a intenção de entender os gêneros que são organizados nos *blogs* e as influências sociais que esses gêneros sofrem. Também analisamos a sociedade atual e o privilégio e o poder de alguns sobre o acesso a recursos sociais valorizados.

Historicamente, os *blogs* foram sendo popularizados por meio de ferramentas facilitadoras e, segundo nossa visão, “democratizadoras” do acesso à comunicação, pois elas permitiram que a criação dos *blogs* e as publicações se tornassem extremamente facilitadas. Os diferentes gêneros de *blogs*, propostos pelo pesquisador Primo (2008), também podem ser considerados um modo de democratizar a comunicação, pois há *blogs* de profissionais, porém há *blogs* de pessoas não profissionais que conseguem divulgar suas pesquisas, trabalhos e informações.

Por fim, entendemos que, mesmo que atualmente a sociedade não permita o acesso de todos os seus cidadãos a alguns “recursos sociais valorizados”, a internet e os *blogs* permitem que muitas pessoas possam ter acesso à informação e divulgar, também, a informação, possuindo, assim, acesso ao poder do discurso e à comunicação, o que pode ser visto como democrático.

6. REFERÊNCIAS

BALOCCO, A. E. A perspectiva discursivo-semiótica de Gunther Kress: o gênero como um recurso representacional. In: MEURER, J.L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

DIJK, T. A. V. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2012.

HERRING, S. C; SCHEIDT, L.A.; BONUS, S.; WRIGHT, E. Bridging the Gap: A Genre Analysis of Weblogs. In: *Proceedings of the 37th Annual Hawaii International Conference on System Sciences*. Anais. Havaí: 2004.

KRESS, G. *Linguistic Processes in Sociocultural Practices*. Oxford: OUP, 1989

MARCONDES FILHO, C. J. R. (Org.). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

PRIMO, A. Blogs e seus gêneros: Avaliação estatística dos 50 blogs mais populares em língua portuguesa. In: *XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom 2008*, Natal. Anais, 2008.

RECUERO, R. C. Weblogs, Webrings e Comunidades Virtuais. *404notfound*, v. 1, n. 31, 2003.

ZAGO, G. Dos blogs aos microblogs: aspectos históricos, formatos e características. In: *VI Congresso Nacional de História da Mídia*, 2008, Niterói, RJ. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/zago-gabriela-dos-blogs-aos-microblogs.pdf>. Acesso em: 25/06/2015

REFLEXÕES SOBRE A TRANSITIVIDADE ORACIONAL E A CARACTERIZAÇÃO DO PERFECTIVO E DO IMPERFECTIVO NO QUADRO ASPECTUAL DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

Denilson Pereira de Matos (UFPB)*
Amanda de Souza Brito (UFPB)**

* Professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba e líder do Grupo de Pesquisa TEORIAS LINGUÍSTICAS DE BASE.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING) da Universidade Federal da Paraíba e integrante do Grupo de Pesquisa TEORIAS LINGUÍSTICAS DE BASE.

1. INTRODUÇÃO

O estudo “Reflexões sobre a transitividade oracional e a caracterização do perfectivo e do imperfectivo no quadro aspectual do português brasileiro” tem como objetivo geral analisar a caracterização dos aspectos perfectivo e imperfectivo sob a égide da transitividade oracional. Especificamente, objetivamos apresentar algumas discussões de Travaglia (2006) sobre a formação do quadro aspectual do português brasileiro; destacar os aspectos perfectivo e imperfectivo em suas relações com outras noções aspectuais, em prol de sua caracterização, e estabelecer relações entre as discussões sobre a caracterização de tais aspectos e os princípios de transitividade oracional.

Questionando as análises de Castilho (1968), Travaglia (2006) propõe que as noções de duração e pontualidade precisam ser observadas segundo os conceitos de situação narrada e situação referencial, sendo esta, muitas vezes, o estado resultante da realização anterior da situação narrada. Assim, a duração observada por Castilho (1968) em situações pontuais inceptivas, ligadas por este autor ao imperfectivo, em alguns exemplos, pertence à situação narrada e não a referencial, conceitos que não podem ser abandonados na observação das noções de pontualidade e duração ligadas ao perfectivo e ao imperfectivo.

Analisando os eventos vistos como durativos por Castilho (1968), Travaglia (2006) destaca alguns exemplos que não poderiam ser vistos como acabados, mas que também não poderiam ser observados apenas segundo a noção contrária. Tal visão que questiona as relações canônicas entre pontualidade como ligada ao perfectivo e a duração como relacionada ao imperfectivo provoca o questionamento sobre a

possibilidade de aspectos compostos, no caso, um perfectivo durativo e um imperfectivo pontual.

Embora Travaglia (2006) elenque razões pela quais prefere um quadro aspectual simples, nossa reflexão se instaura na observação desse questionamento como uma discussão funcionalista produtiva no âmbito da transitividade oracional, considerando a hipótese de observar exemplos sob os princípios de transitividade aspecto e pontualidade, com uma análise de transitividade que propõe escalaridade e gradação no interior das duas propriedades funcionalistas citadas e não apenas no conjunto dos dez princípios de transitividade elencados por Hopper e Thompson, segundo citação de Furtado da Cunha e Souza (2011).

Justificamos a importância deste trabalho pela necessidade de mais estudos sobre aspecto no português e, principalmente, pela necessidade de tratamento da temática sob uma perspectiva linguística centrada no uso. Os exemplos destacados são constituintes do *corpus* digital do *Projeto AC/DC: corpo Corpus Brasileiro*, observados através de uma metodologia prioritariamente qualitativa de interpretação e análise.

2. CONCEITO DE ASPECTO VERBAL

Observamos que o conceito de aspecto (bem como o quadro aspectual do português brasileiro) sofre variação, em conformidade com o estudioso que o tenha pesquisado. Diante desse panorama, optamos por conceituar aspecto através da visão de Travaglia (2006), tendo em vista o caráter abrangente e crítico do seu olhar sobre os demais estudos referentes à temática, de forma que proporciona uma conceituação aspectual que acreditamos ser bastante completa e objetiva quanto às noções de aspecto que abarca.

Segundo esse pesquisador, aspecto é uma categoria ligada ao tempo, enquanto ideia geral e abstrata, sem necessária “indicação pelo verbo ou qualquer outro elemento da frase” (TRAVAGLIA, 2006, p. 39). Por outro lado, considerando o tempo como categoria, devemos compreender o momento em que ocorre a situação em estudo como anterior, posterior ou simultâneo à nossa fala, de modo que tenhamos passado, futuro e presente, respectivamente. Vê-se, portanto, que a categoria verbal de tempo se referencia em conformidade com o exterior em um processo dêitico.

O aspecto, diferentemente, é uma categoria verbal não dêitica que se ocupa do tempo interno à situação, definindo-se assim como uma categoria verbal de tempo (ideia geral e abstrata), por meio da qual se pode marcar “a duração da situação e/ou suas fases, sendo que estas podem ser consideradas sob diferentes pontos de vista, a saber: o do desenvolvimento, o do completamento e o da realização da situação”, tal como especifica Travaglia (2006, p. 40).

Com esta breve conceituação de Travaglia (2006) sobre o aspecto verbal, vejamos como se configuram as visões deste linguista e de Castilho (1968), especificamente sobre o perfectivo e o imperfectivo, começando pelos apontamentos deste último.

3. A CARACTERIZAÇÃO DO IMPERFECTIVO E DO PERFECTIVO SEGUNDO AS ANÁLISES DE CASTILHO (1968) E TRAVAGLIA (2006)

3.1. A caracterização de Castilho (1968) dos aspectos imperfectivo e perfectivo

Retomamos primeiramente Castilho (1968) para pontuar na história dos estudos sobre aspecto verbal as discussões em torno das noções que caracterizam o perfectivo e o imperfectivo. Segundo o linguista, na fase de fixação da tipologia sobre o aspecto, surgiram algumas dificuldades relativas a uma aproximação dos estudos gregos e eslavistas sobre aspecto, no que se refere aos dois primeiros termos da oposição grega aoristo/presente/perfeito relacionados à classificação eslavista perfeito/imperfeito.

Decorre disso uma confusão terminológica, pois Castilho (1968) explica que o presente grego era entendido como ação durativa que, com a aproximação proposta, equivaleria no eslavo ao imperfectivo compreendido como a ação sem consideração de término. Ao aoristo grego, que denota ação pontual, corresponderia o perfectivo eslavista, entendido como ação com consideração de término.

Como primeiro problema, vemos associadas por semelhança diferentes noções aspectuais, uma vez que enquanto o paradigma eslavo trabalha com definições que se aproximam de acabamento/não acabamento ou completamento/não completamento, o grego trata das noções de duração e pontualidade, que podem estar em jogo no mesmo fato linguístico, mas que não podem ser colocadas em um contexto de equiparação. O segundo problema decorre do fato de encontrarmos

três termos no estudo grego (aoristo/presente/perfeito) e dois nas pesquisas eslavas, de forma que a noção perfectiva dos gregos ficaria sem correspondência.

Salientamos que esta problemática é comentada por Castilho (1968) ao listar as constatações da linguística histórica sobre o aspecto verbal, o que denota que a discussão sobre a caracterização dos aspectos aqui destacados, perfectivo e imperfectivo, data de tempos atrás nos estudos linguísticos, neste caso, desde o estudo histórico, consolidado século XIX, segundo a classificação de estudos linguísticos citados por Câmara (1975).

Feito este apontamento, atentemos para a descrição de algumas das concepções de Castilho (1968) sobre os aspectos destacados. Em sua primeira proposição de quadro aspectual para o português brasileiro, o linguista faz associações de valores e aspectos. Enfatizamos os valores duração, relacionada ao imperfectivo, e o complemento, ligado, por sua vez, ao perfectivo.

A duração fica subdividida em três partes: a duração na qual são conhecidos os primeiros momentos da ação, de forma que sejam previsíveis os próximos passos da situação em questão. Este tipo de duração é nomeada imperfectiva inceptiva, na qual são identificados um momento de começo em si mesmo, propriamente inceptivo, e um começo ao qual se segue uma mudança de estado, que denota um processo identificado como incoativo, por vezes igualado à inepção sem as devidas ressalvas citadas, segundo comenta Travaglia (2006).

Chama-se duração imperfectiva cursiva aquela na qual não é possível apreender-se o início ou o fim do processo, de modo que nota-se apenas o desenvolvimento da ação. Este tipo de duração pode

ser cursiva propriamente dita ou apresentar graus de progressividade, constituindo o que Castilho (1968) nomeou duração cursiva progressiva.

O último valor de duração associado ao aspecto imperfectivo é o terminativo, referente à duração da qual se conhece o término. Neste caso, subdivisões não são mencionadas.

O perfectivo, por sua vez, está relacionado ao valor completamento, que se define por indicar precisamente o começo e o fim do processo, separados por um lapso de tempo curto e pouco significativo. Acresce ainda à caracterização deste aspecto a utilização da expressão “ação totalmente decursa” (CASTILHO, 1968, p. 50), que aproxima o valor completamento da noção de acabamento, citada por Travaglia (2006). Assim configurado, o perfectivo está dividido em três partes: o perfectivo pontual, tido por Castilho (1968) como perfectivo propriamente dito, o perfectivo resultativo, “que indica um resultado consequente ao acabamento da ação” (CASTILHO, 1968, p. 50) e o perfectivo cessativo, no qual decorre da ação expressa pelo verbo uma noção de negação que se remete ao presente.

Tendo em mente estas breves colocações sobre a caracterização de Castilho (1968) acerca do imperfectivo e do perfectivo, vejamos a partir de agora, como Travaglia (2006) retoma tais proposições na discussão da formação do quadro aspectual do português brasileiro.

3.2. Reflexões sobre a caracterização do imperfectivo e do perfectivo a partir das discussões de Travaglia (2006) sobre o quadro aspectual brasileiro

Na discussão de Travaglia (2006) sobre a formação de um quadro aspectual do português brasileiro e, mais especificamente, sobre a impropriedade de um quadro de aspectos compostos, encontramos a crítica do autor acerca da caracterização de Castilho (1968) dos aspectos destacados neste trabalho, bem como podemos apreender as noções que considera úteis no que concerne ao perfectivo e ao imperfectivo, os quais exemplificam a sua defesa da impropriedade de um quadro de aspectos compostos para o português do Brasil.

Primeiramente, Travaglia (2006) retoma o fato de Castilho (1968) caracterizar o perfectivo pelo completamento, aproximado, segundo ressaltamos acima, do acabamento, uma vez que considera a ação perfectiva como totalmente decursa. Retoma ainda as colocações de Castilho (1968) sobre o imperfectivo relacionado à duração, subdividida segundo indicamos na seção anterior.

Note-se ainda o implícito exposto por Travaglia (1968): Castilho (1968) não propõe inacabamento para o imperfectivo, embora proponha acabamento para o perfectivo, de maneira que parece opor acabamento no perfectivo à duração no imperfectivo. Todavia, ao esmiuçarmos o problema sob a égide dos conceitos de situação narrada e referencial, tal como incentiva Travaglia (2006), vemos que seus exemplos implicam a noção de pontualidade, associada geralmente ao perfectivo e não ao imperfectivo. Vejamos alguns exemplos do *corpus* digital do *Projeto AC/DC: corpo Corpus Brasileiro* a fim de materializarmos este raciocínio:

- Exemplo 1: Em um exercício de relaxamento, no qual pedi que para que as crianças imaginassem que abraçavam seus melhores amigos, ela desatou a chorar¹.

1 Registramos 210 ocorrências da expressão desatou. A fim de aproximarmos a

- Exemplo 2: Quando a reencontrou em uma festa de uma amiga em comum, não teve dúvida: sentou ao seu lado e desatou a falar da vida, da coleção de problemas e neuras.
- Exemplo 3: O velho desatou a rir.

Devemos indicar inicialmente que os exemplos citados retomam o primeiro tipo de duração colocado por Castilho (1968), isto é, imperfectivo inceptivo propriamente dito. Entretanto, mesmo admitindo a presença de uma duração sentida pelo falante, propomos, seguindo Travaglia (2006), especificar que tal duração das situações “desatar a chorar”, “desatar a falar” e “desatar a rir” pertence às situações narradas de chorar, falar e rir. As anteriores são situações, sim, inceptivas, contudo pontuais e pertinentes a situações referenciais, apresentadas como acabadas, inclusive pela marca gramatical do tempo verbal (pretérito perfeito).

Vale acrescentar que a situação referencial pode-se apresentar como: estado resultante de uma situação anterior, esta tida como narrada; uma situação que, realizada, implica o início ou final da situação narrada; e uma situação que, realizada, implicará o prosseguimento da narrada. Observe-se que a situação referencial tem relações diversas com a narrada, podendo vir antes ou depois e até, se realizada, implicar o prosseguimento da narrada. Desta forma, não podemos caracterizar estas situações pela ordem de ocorrência. A identificação pode ser facilitada, em alguns casos, se pensarmos no acontecimento e no evento de fala que o expressa, tentando associá-los respectivamente à situação narrada e a referencial. Ressalve-se, contudo, que a associação citada, no caso

nossa exemplificação da que Travaglia (2006) critica em Castilho (1968), destacamos a construção desatou + a + verbo no infinitivo, decidindo transcrever acima os exemplos mais recorrentes no corpus, seguindo a construção linguística colocada. Considerando as expressões ressaltadas nos exemplos, temos 37, 07 e 52 ocorrências, respectivamente.

da situação referencial e o evento de fala, não propõe equivalência.

Por conseguinte, o que temos nas expressões destacadas na citação é pontualidade, além de acabamento para as situações referenciais, no que fica clara a ausência do imperfectivo colocado por Castilho (1968). Conclui-se que o aspecto em questão é, na verdade, o perfectivo acrescido da noção de inceptividade. Daí, segundo Travaglia (2006), seria preciso acrescentar um aspecto composto à construção do quadro aspectual do português do Brasil.

Adicionemos a esta discussão a presença de acabamento em situações realmente durativas, ainda sob exemplificações que seguem a crítica de Travaglia (2006) diante de algumas das proposições de Castilho (1968) acerca dos aspectos que ressaltamos. Vejamos os exemplos do *corpus* analisado:

- Exemplo 4: Contemplou² o pedaço de plástico e metal com uma espécie de intensa fascinação.
- Exemplo 5: Tinha estudado³ todas as correções monetárias, os acórdãos do Supremo.
- Exemplo 6: Ela afirmou que ele esquecera⁴ de fechar a porta com a chave.

Considerando a definição de Travaglia (2006, p. 59) sobre processos entendidos como “situações dinâmicas estendidas, que duram através do tempo, ou seja, situações dinâmicas durativas” e o

2 Registramos 36 ocorrências do verbo destacado no *corpus* em questão.

3 Em amostra aleatória de 5.000 ocorrências, a expressão em destaque aparece 33 vezes no *corpus*. Também estão registradas 110 ocorrências da configuração ter + estudado e 21 ocorrências da variação tenham + estudado, assim como outras construções com o verbo ser e o participio em destaque no exemplo 5.

4 Registramos 160 ocorrências do verbo destacado no *corpus* em questão.

fato de estarem em questão, nos exemplos acima, alguns verbos que indicam processos, não se pode questionar a presença da duração. Entretanto, corroboramos a indicação de Travaglia (2006) que questiona o conceito de Castilho (1968) no que diz respeito ao imperfectivo cursivo propriamente dito estar presente nos exemplos, posto que ele indica pleno desenvolvimento da situação e isso não ocorre.

Deve-se considerar que a duração, embora patente pelo indicativo do tipo de verbo, não está marcada gramaticalmente e que as marcas gramaticais presentes (pretérito perfeito, perífrase ter + particípio e pretérito mais - que - perfeito, respectivamente) apontam para o acabamento, segundo notamos nas conclusões gerais sobre os recursos de expressão do aspecto.

Até agora, vimos situações colocadas como imperfectivas que mostraram acabamento. Porém, devemos notar ainda as situações que, colocadas como perfectivas, não podem excluir a presença da duração. Em frases, como “Terminou a corrida, e não nos encontramos em meio à multidão que lotava as ruas”, a classificação proposta por Castilho (1968) determinaria aspecto imperfectivo terminativo, indicando, como explica Travaglia (2006), ação terminada, após certa duração. Vemos que a situação é apresentada como terminada, enquanto a duração é pressentida, já que podemos deduzir o processo através do substantivo sujeito. Mesmo havendo o término da situação, também não se pode simplesmente abstrair a duração.

Portanto, temos situações com duratividade e acabamento, assim como o contrário. Daí, o que nos perguntamos, junto com Travaglia (2006), é: Se o acabamento está presente nestas situações, inclusive quando a duração permanece, que aspecto está presente, o perfectivo ou o imperfectivo? Admitindo o imperfectivo, precisaremos explicar a

presença de acabamento. Se admitirmos o perfectivo, devemos justificar a presença da duração.

Essa seria uma problemática a se resolver na escolha de um quadro aspectual simples, composto ou misto, o que não pretendemos explorar nestes apontamentos. Ressaltamos, em conformidade com a caracterização aspectual a qual nos propomos que, muitas vezes, a pontualidade, contrário da duração, está associada ao perfectivo. No entanto, com a configuração que explicamos até aqui, teríamos a possibilidade de associação das noções de perfectivo e imperfectivo à pontualidade e à duração, sem fazer apenas a respectiva associação que geralmente ocorre. Isto é, poderíamos ter a possibilidade de analisar a duração no perfectivo e a pontualidade no imperfectivo.

Diante destes fatores, Travaglia (2006, p. 71) conclui a impossibilidade de “caracterizar o Perfectivo como acabado e pontual e o Imperfectivo pela duração”. Semelhantes conclusões ocorrem quando consideradas para as situações as noções de completa e incompleta e acabada e inacabada.

No exemplo 4, quando temos “**Contemplou** o pedaço de plástico e metal...”, observamos uma situação completa, ou seja, uma situação apresentada com um todo indivisível. Notemos, contudo, que não há indicações gramaticais de que a situação tenha deixado de ocorrer, isto é, não são claras as indicações de acabamento. Há outros casos, por outro lado, em que situação pode ser colocada como completa, embora não-acabada como em “João sempre **escreveu** bem” (TRAVAGLIA, 2006, p. 73), ou incompleta e acabada como em “João sempre **escrevia bem**” (TRAVAGLIA, 2006, p. 73).

Desta forma, mesmo que pareça lógico, completude e acabamento não se implicam mutuamente. Assim, estas noções também terão a possibilidade de associar-se tanto ao perfectivo quanto ao imperfectivo, independente do pensamento frequente de remeter completo e acabado ao perfectivo apenas e incompleto e inacabado ao imperfectivo. De posse destas informações, Travaglia (2006, p. 75) reflete sobre a proposição do quadro aspectual do português e conclui que:

a) Não se pode propor um quadro apenas de aspectos compostos; b) que os aspectos compostos são na verdade combinações de aspectos simples; c) e que se adotarmos um quadro misto de aspectos simples e aspectos compostos teremos de trabalhar com nada menos de quarenta aspectos, enquanto que um quadro de aspectos simples nos trará apenas treze aspectos; podemos concluir que a proposição de um quadro de aspectos simples é melhor para a análise aspectual por eliminar terminologia cuja existência é desnecessária.

A conclusão de Travaglia (2006) acerca do quadro aspectual do português configura-se contrária aos aspectos compostos. Ele acredita que um quadro de aspectos simples se faz econômico e pode adaptar-se aos fatos linguísticos que precisarem ser caracterizados por mais de uma noção, em consequência de os aspectos compostos serem combinações de aspectos simples.

Independente da conclusão metodológica de Travaglia (2006), objetivamos expor o aspecto como uma categoria complexa que não deveria ser caracterizada apenas pelo acabamento ou inacabamento de uma ação, devido aos fatos linguísticos denotarem situações que

envolvem mais de uma noção aspectual. Eis o que notamos ao considerar apenas dois aspectos do quadro do português brasileiro, o perfectivo e o imperfectivo.

4. REFLEXÕES SOBRE A CARACTERIZAÇÃO DOS ASPECTOS PERFECTIVO E IMPERFECTIVO E A TRANSITIVIDADE ORACIONAL

Quando Saussure (2006) coloca a língua como principal objeto de estudo da linguística, por oposição, faz surgir a ideia de se estudar aquilo que ele não preferiu *a priori*, a saber, a fala que nos remete ao estudo da língua em uso. Temos assim, as duas principais correntes dos estudos da linguagem, o formalismo, centrado na estrutura linguística, e o funcionalismo, ocupado dos usos da língua.

O formalismo linguístico, embora seja constituído também pelo estruturalismo, tem sua expressão principal no gerativismo. Embora tenham como precursor o Círculo linguístico de Praga, as teorias funcionalistas ganham força com a iniciativa de linguistas que buscavam alternativas para as limitações dos estudos gerativos em relação aos fenômenos que estudavam. Nos Estados Unidos, o termo funcionalismo ganhou força e passou a abarcar pesquisas como as de Sandra Tompson e Talmy Givón, tal como explicam Martelotta e Areas (2003). Berlinck, Augusto e Scher (2011, p. 211) definem os estudos funcionalistas da seguinte forma:

A abordagem funcionalista vê a linguagem como um sistema não - autônomo que nasce da necessidade de comunicação entre os membros de uma comunidade, que está sujeito à capacidade humana de adquirir e processar o conhecimento e que está continuamente

se modificando para cumprir novas necessidades comunicativas.

Vemos que a imanência do sistema colocada por Saussure é preterida em prol de um sistema considerado primeiramente em sua função comunicativa e nos elementos utilizados para cumprir eficazmente os propósitos comunicativos. Desta forma, a teoria funcionalista, em detrimento de categorias fechadas, busca no uso as regularidades que configuram o sistema linguístico.

Diante do que colocamos até aqui, acreditamos ser pertinente pensar uma categoria verbal como o aspecto sob os termos de uma teoria linguística com posicionamento não discreto sobre os fatos linguísticos, daí escolhermos observar a caracterização do perfectivo e do imperfectivo sob os moldes da linguística centrada no uso. Acreditamos que ainda que a transitividade oracional, por ter dois princípios relacionados à temática tratada, isto é, o aspecto e a pontualidade, seja adequada para uma análise do aspecto no português brasileiro. A transitividade oracional é conceituada por Matos (2011, p. 50) da seguinte maneira:

No funcionalismo, a transitividade é concebida enquanto processo não absoluto, sob uma perspectiva que relativiza as possibilidades de análise do construto oracional, superando a dicotomia 'transitivo' ou 'não transitivo' por uma postura que visa à escalaridade, em termos do 'mais transitivo' ou 'menos transitivo'.

Primeiramente, nota-se a transitividade não como pertinente ao verbo, mas como propriedade relacionada ao construto oracional. E, neste contexto, não é determinada pelo par transitivo e intransitivo.

Por outro lado, é caracterizada pela escalaridade analisada segundo dez parâmetros citados por Furtado da Cunha e Souza (2011, p. 47-48), dos quais destacamos dois abaixo, tendo em vista a possibilidade de relacioná-los à categoria aspecto:

Aspecto: uma ação vista do seu ponto final, isto é, uma ação perfectiva ou télica, é mais eficazmente transferida para um participante do que uma ação que não tenha término. Na oração *Eu comi o sanduíche*, a atividade de comer é apresentada como completa e a transferência é totalmente realizada; mas na oração atética *Eu estou comendo o sanduíche*, a transferência é realizada apenas parcialmente.

Pontualidade: ações realizadas sem nenhuma fase de transferência óbvia entre o início e o fim têm um efeito mais marcado sobre seus pacientes do que ações que são inerentemente contínuas. Veja-se, por exemplo, o contraste entre *chutar* (pontual) e *carregar* (não pontual).

Quanto ao critério aspecto, vemos que o aspecto perfectivo é primeiramente colocado como próximo ao perfectivo terminativo, já que a ação perfectiva é considerada em seu ponto final. Depois, percebemos que a noção que norteia a caracterização dos aspectos em questão é o acabamento que, por seu turno, determinará a transitividade como alta em caso de ação acabada. Todavia, vimos acima situações em que há tanto acabamento quanto duração, bem como ações completas e inacabadas, o que nos leva a concluir primeiramente, que o critério em questão, como está configurado, só pode analisar uma das noções aspectuais envolvidas, o acabamento.

Uma dificuldade semelhante ocorre em relação ao critério pontualidade. Vemos que a explicação deste critério aproxima-se da definição de Castilho (1968) para o perfectivo como relativo a ações que têm o início e o fim separados por um lapso pouco significativo de tempo. Assim, observamos a explicação deste critério como relativa à consideração de um perfectivo caracterizado pela pontualidade, o que, como vimos, deve ser analisado com parcimônia, pois mesmo em situações nas quais o aspecto seja perfectivo, não podemos desconsiderar a possibilidade de duração, algumas vezes apenas pressentida, porém presente, como colocamos ao apontarmos o comentário de Travaglia (2006) sobre o imperfectivo terminativo em Castilho (1968).

Além disso, como poderíamos julgar a pontualidade de uma situação mesclada por duração, inacabamento ou incompletude? Da mesma forma, mesmo que fosse possível analisar um exemplo segundo o acabamento, como colocar como acabada uma situação que é concomitantemente acabada e durativa ou incompleta? Diante desses questionamentos, não consideramos os critérios de transitividade oracional destacados como suficientes para um estudo de aspecto verbal que busque aporte na transitividade.

Daí, indicamos como pertinente que o princípio aspecto, em conformidade com a filosofia não discreta do funcionalismo, possa ser mais abrangente para o tratamento de um fenômeno como a categoria de aspecto verbal e que no interior deste critério já seja observado o critério pontualidade, já que pode ser analisado no âmbito da noção aspectual de mesmo nome.

Nesta proposição de análise, destacamos o critério aspecto como capaz de abranger quatro noções: pontualidade, duração,

completamento e acabamento. A partir delas, teríamos escalaridade no interior do critério, de forma que uma ação seria mais ou menos transitiva em conformidade com seus valores em relação às noções aspectuais. Assim, a alta transitividade seria determinada pelos valores + pontual, - durativo, + completo, e + acabado e a baixa transitividade pelos valores – pontual, + durativo, - completo, - acabado. Como são quatro os subcritérios de aspecto, o número de três valores positivos estaria relacionado à alta transitividade; dois valores à transitividade mediana e um à baixa transitividade neste critério de aspecto, no que configuraríamos escalaridade no interior do critério.

Para exemplificar esta ideia, retomemos um dos exemplos citados acima: “**Contemplou** o pedaço de plástico e metal com uma espécie de intensa fascinação.” Primeiramente, sabemos que se trata de uma situação durativa, uma vez que o verbo denota uma situação processo, definida por Travaglia (2006) como dinâmica e durativa. Contudo, essa duração não é marcada gramaticalmente, além de a ação não ser mostrada em seu desenvolvimento pleno, o que coloca o valor - durativo para o critério aspecto e nos faz ver a situação com o valor + pontual, conseqüentemente, embora a duração não desapareça em decorrência da situação de processo.

Segundo Travaglia (2006), essa situação é completa e faz parte dos casos em que a língua faz abstração da oposição acabado e não-acabado, não marcando gramaticalmente a sua presença, de modo que temos, respectivamente, os valores + completo e - acabado. Com dois valores positivos temos um nível mediano de transitividade para o critério aspecto no exemplo analisado.

Salientamos, por último, que as noções não desaparecem na presença das outras. Elas são apenas mais ou menos patentes em conformidade com o fato linguístico em análise.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, destacamos a importância do trabalho de Castilho (1968) para a formação dos estudos sobre aspecto no português brasileiro, mas ressaltamos algumas impropriedades na observação de fenômenos como os exemplificados anteriormente no que tange a caracterização dos aspectos perfectivo e imperfectivo. O estudo de Travaglia (2006), por seu turno, munido dos conceitos de situação referencial e situação narrada, pôde observar com maior abrangência as noções que estavam em questão na caracterização dos aspectos citados, vendo com mais clareza a construção de um quadro aspectual para o português.

Acresce ainda que sua discussão sobre as noções de duração, pontualidade, acabamento, não acabamento, completamento e não completamento denotam a complexidade do fenômeno aspectual representado pelo perfectivo e pelo imperfectivo, considerados por meio das várias noções citadas e não apenas pelo par acabado e inacabado. Essa configuração permitiu um olhar escalar no interior do critério de transitividade aspecto, incluindo neste o critério de pontualidade.

Acreditamos que propor alguma mudança em um estudo teórico é um risco, porém, consideramos necessário enfrentá-lo para que a teoria se adapte ao fenômeno linguístico e não o contrário. Sabemos necessário um histórico maior dos aspectos que destacamos para observar se a sua

formação justifica a complexidade de sua caracterização, bem como a necessidade maior exemplificação sobre o ponto de vista apresentado, mas, diante da inquietação que desejamos expor, por agora, bastam os apontamentos colocados acima.

6. REFERÊNCIAS

BERLINCK, Rosane Andrade; AUGUSTO, Marina R. A. & SCHER, Ana Paula. Sintaxe. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. 9ª ed. São Paulo: Cortez, 2011, Vol. 1, p. 207-244.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. *História da lingüística*. Trad. De Maria do Amparo Barbosa de Azevedo. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975.

CASTILHO, A. T. de. Introdução ao estudo do aspecto verbal na língua portuguesa. Marília: Alfa, v. 12, 1968, p. 7-135.

FURTADO DA CUNHA, M. A. & SOUZA, M. M. *Transitividade e seus contextos de uso*. São Paulo: Cortez, 2011.

MARTELOTTA, M. E. & AREAS, E. D. A visão funcionalista da linguagem no século XX. In: FURTADO DA CUNHA, M. A.; RIOS DE OLIVEIRA, M.; MARTELOTTA, M. E. (orgs.). *Linguística funcional: teoria e prática*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003, p. 17-28.

MATOS, Denilson Pereira de. Transitividade: de uma perspectiva categorial /formal para uma perspectiva oracional/funcional. In: SILVA, Camilo da. e Matos, Denilson Pereira de. (Orgs.). *Sintaxe do Português: abordagens funcionalistas*. 1ª ed. João Pessoa: Editora da UFPB/UFPB Virtual, 2011, v. 1, p. 33-64.

Projeto AC/DC: corpo Corpus Brasileiro. Disponível em: «<http://www.linguateca.pt/acesso/corpus.php?corpus=CBRAS>». Acesso em: 15/06/2015.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. O aspecto verbal no português: a categoria e sua expressão. 1ª Ed. Uberlândia: EDUFU, 2006.

INVESTIGAÇÕES SOBRE A LEXICALIZAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM O SURGIMENTO DE NEOLOGISMOS NA LÍNGUA

Denilson Pereira de Matos (UFPB)*

Adilio Junior de Souza (UFPB)**

*

Líder do Grupo de Pesquisa TLB/UFPB. Docente do PROLING/UFPB e MPLE/UFPB.

**

Pesquisador do Grupo de Pesquisa TLB/UFPB. Mestrando do PROLING/UFPB.

1. INTRODUÇÃO

Este capítulo versa sobre a importância da lexicalização para o surgimento de neologismos na língua em uso, pertinência esta revelada através de um estudo de amostras extraídas de um *corpus* digital. O tema em questão está sendo investigado pelo pesquisador Adílio Souza, no desenvolvimento de sua dissertação de Mestrado em Linguística, no Programa de Pós-Graduação em Linguística (Proling), da UFPB, sob a orientação do Prof. Dr. Denilson Matos. Trabalho com previsão de conclusão para o segundo semestre de 2015.

O pesquisador também faz parte do Grupo de Pesquisa Teorias Linguísticas de Base (TLB), grupo registrado no CNPq e liderado pelo Dr. Matos. Este estudo apresenta, portanto, um enfoque funcionalista, tendo em vista uma análise dos dados obtidos no *corpus* em contextos reais de comunicação. Espera-se, com isso, que os resultados sobre os dados apresentem certo grau de confiabilidade, haja vista terem sido colhidos em um *corpus*, que contém cerca de um bilhão de palavras empregadas em várias situações de uso.

O *corpus* de que foram extraídas as amostras é o *Projeto AC/DC: corpo Corpus Brasileiro*. Desse conjunto de palavras, foram escolhidos os seguintes itens lexicais: *piratear* (verbo, com 39 ocorrências), *mensalão* (substantivo, com 212 ocorrências) e *curtir* (verbo, com 1.193 ocorrências). A partir desse conjunto de dados, selecionou-se cerca de 10% de cada amostragem.

A pesquisa foi fundamentada, especialmente, em autores funcionalistas, tais como: Castilho (2003; 2008), Martelotta (2011), Correia e Almeida (2012), Gonçalves (2011), entre outros.

As motivações acadêmicas que impulsionaram este estudo se basearam na perspectiva de que a análise da língua em uso, fundamentada na Linguística Funcional, revela que os itens lexicais ampliam consideravelmente o léxico de uma língua. E, por essa razão, é preciso observá-los de um ponto de vista desprovido de juízo de valor, pois os elementos lexicais de uma língua revelam, entre outras coisas, a riqueza de seu vocabulário.

2. NOTAS SOBRE O ATUAL ESTUDO DAS INVESTIGAÇÕES FUNCIONALISTAS DO GRUPO DE PESQUISA TLB

Este estudo é resultado das recentes leituras, discussões e trocas entre os pesquisadores participantes do Grupo de Pesquisa TLB, mais precisamente das reuniões realizadas pela Célula do TLB sobre o Funcionalismo (CTLBF), que versaram sobre as bases teóricas da Linguística Funcional.

Os debates do TLB concentram-se em três linhas de pesquisa: 1) Estudos teóricos em Linguística de Base, 2) Linguagem nos espaços virtuais de aprendizagem e sua diversidade sob a perspectiva da Linguística Centrada no Uso (Linguística Funcional) e 3) Língua e Cultura. Este trabalho insere-se na linha 3 por se tratar de uma investigação que busca fazer uma interseção entre Língua, Léxico, Cultura e Sociedade.

Notou-se que temas tais como variação e mudança linguística, com o enfoque funcionalista, propiciam uma investigação que aborda as motivações, direcionalidade, aspectos estruturais, cognitivos, comunicativos e sua possível regularidade / irregularidade dentro do sistema.

Nesse sentido, os autores Castilho (2003; 2008), Martelotta (2011), Correia e Almeida (2012), Gonçalves (2011), Neves (1997), Furtado da Cunha, Oliveira e Martelotta (2003) e Casseb-Galvão e Lima-Hernandes (2012), em seus respectivos trabalhos, oferecem suporte teórico-prático para a realização de estudos sobre a linguística centrada no uso e, conseqüentemente, a mudança linguística.

É certo que os estudos sobre a mudança perpassam desde a Linguística Histórica do século XIX (através da Gramática histórico-comparativa) até os dias atuais da Linguística (especialmente por meio da abordagem funcionalista), por essa razão, e dada à importância da investigação desse fenômeno que afeta determinadas estruturas, defende-se que é preciso avançar em caminhos não trilhados ou que foram tratados de outros modos.

Acredita-se que a Linguística Funcional estaria, portanto, apta a realizar essa tarefa de modo consistente. O aporte teórico dessa área encontra-se em avançados estudos na atualidade e tem representações em muitas partes do Brasil; um dos exemplos são os estudos desenvolvidos pelos pesquisadores do TLB e outros grupos de estudos, além, evidentemente, do Mestrado e Doutorado na área da Linguística do Proling/UFPB.

No Brasil, essa área é fortemente marcada por trabalhos dos estudiosos: Maria Helena de M. Neves, Ataliba Teixeira de Castilho, Eduardo Kenedy Areas, M. Antonio Costa, M. Maura Cezario, L. M. Alves Ferreira, Sebastião Votre, Edson Rosa de Souza, Anthony Naro, Adair Gorski, Mário Eduardo Martelotta, Maria Angélica Furtado da Cunha, Mariângela Rios de Oliveira, Denilson Pereira de Matos, Camilo Rosa Silva e Erotilde Goreti Pezatti, entre muitos outros. Fora do Brasil,

a Linguística Funcional tem representantes renomados, entre os quais se destacam Talmy Givón, Elizabeth Traugott, Paul Hopper, Sandra Thompson, Bernard Heine, Joan Bybee e vários outros.

Os trabalhos desses funcionalistas contribuem significativamente para o fortalecimento da pesquisa sobre os mais variados temas, de vertente funcionalista. A mudança linguística, neste estudo, será tomada como toda e qualquer alteração na estrutura, significante/significado (ou seja, forma/função), que antes tenha passado pelo estágio da variação, gerando assim, a mudança linguística. Essa, por sua vez, pode apresentar alterações de categorias.

Assim, pretende-se, por meio da exposição dos argumentos dos autores selecionados, avaliar e discutir sobre a língua em uso, tendo em vista um conjunto definido de amostras extraídas do *corpus Projeto AC/DC: corpo Corpus Brasileiro* (*corpus* digital que contém cerca de um milhão de palavras empregadas nos mais variados contextos de uso).

A mudança linguística apresenta inúmeras facetas e exige a atenção do pesquisador, seja ele funcionalista seja estruturalista. Deste modo, o presente estudo estaria inserido em um quadro de investigação pautado nas leituras desenvolvidas ao longo dos semestres de 2014 e 2015. É um estudo preliminar, que pode ser ampliado, pois é uma investigação que aponta o percurso de determinadas categorias e suas conseqüentes alterações, a partir de certos contextos reais de uso, tendo como base a Linguística Funcional.

3. A MUDANÇA LINGUÍSTICA: LEXICALIZAÇÃO E GRAMATICALIZAÇÃO

Uma das preocupações de muitos estudiosos do passado e da atualidade é o estudo da variação e mudança linguística, discutidas em distintos enfoques teóricos. Podem ser destacados esses autores: Givón (2012), Viotti (2013), Chagas (2012), Martelotta (2003; 2011), Lucchesi (2004), Castilho (2003; 2008) e Langacker (1972). Nesses estudos se discutem, entre outras questões, como as línguas mudam e o porquê, as razões para estas alterações, quais os processos inerentes a isso, as pressões do uso sobre o sistema, a mutabilidade/imutabilidade da língua, a força dos fatores extralinguístico e intralinguístico sobre a mudança etc.

É evidente que a Linguística dos séculos XIX e XX tem contribuído para a ampliação do conhecimento sobre as línguas do mundo. Atualmente há bem mais certeza de que toda língua muda através dos tempos (LANGACKER, 1972), fato que muito foi debatido pelos neogramáticos. Sabe-se também que as mudanças que ocorrem no interior de uma determinada língua não afetam seu funcionamento (LUCCHESI, 2004).

Apesar das mudanças que ocorrem no interior de uma dada língua, parece haver certo equilíbrio entre essas alterações e o funcionamento do sistema. Dito de outra maneira, as línguas mudam, mas ao mesmo tempo, os interlocutores continuam a se comunicar natural e ininterruptamente. As mudanças em uma língua, muitas vezes, favorecem o enriquecimento do sistema, deste modo, os interlocutores se adaptam às mais variadas situações comunicativas, fazendo uso, por exemplo, de elementos linguísticos antigos em contextos novos ou, ainda, empregando termos ou expressões com sentidos diferentes daqueles que foram usados outrora e assim por diante (MARTELOTTA, 2011).

A língua é um sistema flexível, adaptativo e complexo, por isso muda (VIOTTI, 2013). O entendimento de que a língua é maleável e dinâmica é de grande importância, visto que, por mais que esse sistema se modifique, o mesmo sistema se atualiza novamente. Isto significa que a língua se atualiza e se reatualiza frequentemente, permitindo assim que a comunicação prossiga livre e continuamente.

De fato: “Toda língua no mundo está em constante processo de mudança. As mudanças que ocorrem, no entanto, não são imediatamente sentidas pelos falantes, nem estes falantes estão necessariamente conscientes de tais mudanças” (GABAS JR, 2012, p. 89).

Neste artigo, portanto, defende-se que a gramaticalização, assim como a lexicalização, são processos que favorecem o enriquecimento do léxico da língua e, conseqüentemente, contribuem para a mudança. Para Martelotta (2011), a lexicalização é um processo que propicia a criação de elementos ou unidades lexicais novas, por meio da modificação ou combinação de unidades do próprio sistema, sejam oriundos de empréstimos linguísticos sejam estrangeirismos incorporados à língua. Por outro lado, a gramaticalização é um processo que possibilita que unidades assumam uma função gramatical e que outras, com função gramatical, se tornem mais gramaticais, ou seja, este segundo processo cria elementos exclusivamente gramaticais.

Análogo a isso, Brinton e Traugott (2005, p. 99, *Apud* Cambraia, Ramalho e Stradioto, 2011, p. 35) definem os dois termos:

Lexicalização é uma mudança na qual em certos contextos linguísticos os falantes usam uma construção sintática ou formação de palavra como uma nova forma portadora de conteúdo com propriedades formais

e semânticas que não são totalmente deriváveis ou previsíveis a partir dos constituintes da construção ou do padrão de formação de palavra. Com o passar do tempo, pode haver perda de constituência interna e o item pode tornar-se mais lexical.

Gramaticalização é uma mudança na qual em certos contextos linguísticos os falantes usam partes de uma construção com uma função gramatical. Com o passar do tempo, o item gramatical resultante pode tornar-se mais gramatical adquirindo funções mais gramaticais e expandindo suas classes-hospedeiras.

Essas definições são tidas como referências para muitas outras, dada a importância das figuras de Brinton e Traugott para os estudos sobre a gramaticalização e a lexicalização. Neste caso, as noções expostas se referem aos fenômenos investigados. Outra noção bastante esclarecedora sobre a gramaticalização é discutida por Neves (1997, p. 115):

Está em Heine *et alii* (*op. cit.*, pp. 3 e 148) a ‘hoje clássica’ definição de gramaticalização, que foi dada por Kurylowicz ([1965] 1975, p. 52) e que é a que adotam: ‘Gramaticalization consists in the increase of the range of morpheme advancing from a lexical to a grammatical or from a less grammatical to a more grammatical status, e. g. from a derivative formant to a inflexional one’.

A definição de Hopper & Traugott (1993, p. xv) é bastante semelhante: a gramaticalização é definida como o processo pelo qual itens e construções gramaticais passam, em determinados contextos

linguísticos, a servir a funções gramaticais, e, uma vez gramaticalizados, continuam a desenvolver novas funções gramaticais.

Tanto as noções de Brinton e Traugott quanto a de Hopper e Traugott são retomadas por Martelotta como se viu antes. Martelotta (2011, p. 117-118) acrescenta que: “Enquanto gramaticalização leva o elemento a assumir função gramatical, funcional, não referencial, tornando-o mais produtivo, a lexicalização cria um elemento lexical, referencial, menos produtivo”.

Todavia é preciso esclarecer que o posicionamento aqui adotado rejeita o que Martelotta diz no final de seu comentário, pois o presente estudo defende que o elemento lexical originado pela lexicalização é produtivo, tendo em vista que supre uma determinada necessidade. Em outras palavras, a lexicalização torna o elemento produtivo por ser um processo que cria novas unidades, que são, quase sempre, neologismos. Os neologismos são resultados da combinação entre unidades lexicais do sistema, que surgem para preencher uma lacuna de um signo linguístico no sistema.

Além disso, léxico será entendido como um conjunto ilimitado de palavras de uma língua, constituído de palavras existentes e possíveis, conjunto este de que os falantes fazem uso, criando novas unidades dentro da língua (CARVALHO, 2009; CASTILHO, 2003; BIDERMAN, 1981; PONTES-RIBEIRO, 2007; CONTIERO; FERRAZ, 2014). E, por neologismo, entende-se a unidade lexical formada a partir de uma forma/função. O neologismo pode ser formado com o material linguístico da própria língua ou oriundo de outras línguas (ou seja, empréstimos linguísticos e estrangeirismos), enriquecendo assim, o léxico (CUNHA,

2011; CORREIA; ALMEIDA, 2012; FERRAZ, 2006; XIMENES, 2012; CARVALHO, 2006; 2009).

Dito isto, vale dizer que, segundo Furtado da Cunha, Costa e Cezario (2003, p. 51), a gramaticalização privilegia:

a trajetória dos elementos linguísticos do léxico à gramática (ex.: *verbo pleno* > *verbo auxiliar*);

a trajetória de categorias menos gramaticais para categorias mais gramaticais, como o de categorias invariáveis para categorias flexionais (ex.: *menos* > *menas*) (itálicos dos autores).

Deste modo, as trajetórias mencionadas pelos autores apontam que a gramaticalização manifesta, de algum modo, o aspecto não estático da gramática, que muda constantemente. De fato:

O termo gramaticalização, portanto, é tomado em dois sentidos relacionados: a gramaticalização *stricto sensu* se ocupa da mudança que atinge as formas que migram do léxico para a gramática; a gramaticalização *lato sensu* busca explicar as mudanças que se dão no interior da própria gramática, compreendendo aí os processos sintáticos e/ou discursivos de fixação da ordem vocabular (FURTADO DA CUNHA; COSTA; CEZARIO, 2003, p. 51).

Diferentemente da gramaticalização, a:

Lexicalização é a criação das palavras via seleção de propriedades cognitivas e de traços semânticos derivados, processando-se sua misteriosa concentração

numa forma [...] As diferentes classes de palavras, ou categorias lexicais, são o produto resultante da lexicalização (CASTILHO, 2003, p.10).

Dito de outra maneira, este é um processo pelo qual certas unidades linguísticas se alteram, tornando-se unidades lexicais, que funcionarão como unidades lexicais de valor específico, mas que poderão ser alteradas novamente, surgindo, assim, novos significados mediante a frequência de uso.

De todo modo, defende-se que ambos os processos são essenciais para o enriquecimento da língua, ou seja, a mudança linguística se faz por meio deles¹. Todavia, ressalta-se que, neste estudo, será priorizada a lexicalização como processo de criação de itens lexicais na língua em uso.

Para Castilho (2003), este processo cria as palavras por meio da seleção de suas propriedades cognitivas e traços semânticos. Fortunato (2008) diz também que o item gerado é composto por um conteúdo semântico e uma sequência fonológica.

Em outro momento, Correia e Almeida (2012, p. 104) esclarecem que a lexicalização propicia que unidades construídas em determinados componentes da gramática se alterem, formando unidades lexicais, que funcionarão como “unidades de pleno direito”. As autoras reforçam que:

Por ‘lexicalização’ (que é um conceito extremamente polissêmico) entende-se, neste trabalho, o processo pelo qual determinadas unidades construídas em outros componentes da gramática (sintático, morfológico, discursivo) se transformam em unidades lexicais

1 Contudo, não descartamos em hipótese alguma a importância da aglutinação, composição, derivação e especialmente a discursivização, entre outros processos de formação de palavras.

[exemplos: os sintagmas, as unidades flexionadas (*olhar*), ou as unidades discursivas (*para-arranca*)], que se fixam na língua, passando a funcionar como unidades léxicas de pleno direito (itálico no original) (CORREIA; ALMEIDA, 2012, p. 59).

A polissemia de significados é o que dificulta a formulação de uma definição mais precisa do termo. Todavia, Gonçalves (2011) esclarece que há pelo menos quatro tipos de lexicalização: (1) a categorial (ou sintática), (2) a estrutural, (3) a rizomorfêmica e (4) a semântica. Neste estudo, interessa apenas o quarto tipo. A razão disto é comentada pelo autor:

Produtos de uma operação morfológica nem sempre serão interpretados pela soma dos significados de suas partes, uma vez que o acréscimo de um afixo pode levar a opacificações de sentido, em proveito da rotulação [...] (GONÇALVES, 2011, p. 41).

Diante do exposto, defende-se que a lexicalização será entendida como um processo fecundo pelo qual são criadas novas unidades (elementos) lexicais, por meio da seleção de propriedades cognitivas e traços semânticos, modificando-os, combinando-os e recombinando-os. A partir dos elementos que existem na língua (de seu próprio material linguístico, empréstimos linguísticos ou estrangeirismos), a lexicalização propicia o surgimento de neologismos no multissistema. Desta maneira, é possível afirmar que a frequência de uso daquelas unidades poderá contribuir para a ressignificação destes neologismos mediante novos contextos de uso.

4. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Conforme se apontou, foram selecionados os itens lexicais: *piratear* (com 39 ocorrências), *mensalão* (com 212 ocorrências) e *curtir* (com 1.193 ocorrências). Tendo em vista a objetividade e a brevidade da exposição desses resultados, opta-se por apresentar apenas 4 amostras do primeiro item, 21 do segundo e, das 119 ocorrências do terceiro, todas foram analisadas, porém só serão expostas 19 amostras. Ressalta-se que os dados coletados correspondem a 10% das ocorrências que foram detectadas no *corpus*. Nas tabelas abaixo, a sigla CCB representa as iniciais do subtítulo do *corpus*.

4.1. Item lexical: *piratear* (frequência de uso no corpus: 39)

Fragmento (CCB 01)	<p>: O Gatt não aceitará suas reservas de mercado e seu hábito de piratear fórmulas de remédio, marcas registradas, fitas de vídeo e programas de computador.
Fragmento (CCB 02)	<p>: Os Eua acusam a China de piratear patentes.
Fragmento (CCB 03)	<p>: Estou pensando em piratear e distribuir.
Fragmento (CCB 04)	<p>: Os Eua estão pressionando a China a fechar 29 fábricas situadas no sul do país que são acusadas de piratear CDs .

Tabela 01
item lexical: *piratear*

As amostras expostas revelam que: em CCB 01, o sentido do item pode ser trocado por *falsificar*, assim como *copiar*. O *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT) pretende restringir a prática ilegal de falsificação de uma determinada empresa, omitida no fragmento. Em CCB 02, CCB 03 e CCB 04, os itens podem ser trocados por *copiar*, *fraudar* ou *plagiar*, sem que isso cause danos aos significados. O que

se percebe em muitos outros casos revelados no *corpus* é que o item lexical *piratear* apresenta um significado em processo de cristalização. O termo poderia ser tomado com referência à *pirata*: (subst.) “bandido que cruza os mares com o objetivo de roubar; ladrão; gatuno” (CUNHA, 2009, p. 608), porém não se vê uma ligação nítida entre os sentidos. *Piratear*, na atualidade, é sinônimo de *plagiar*, *copiar*, *falsificar* e *fraudar*.

4.2. Item lexical: *mensalão* (frequência de uso no corpus: 212)

Fragmento (CCB 05)	<p>: Não recolhi o imposto complementar (mensalão) em 93.
Fragmento (CCB 06)	<p>: O mensalão trata-se de um recolhimento facultativo.
Fragmento (CCB 07)	<p>: Se você recolheu o carnê-leão ou o mensalão , informe o valor pago na linha 06.
Fragmento (CCB 08)	<p>: Atenção: o carnê-leão, código 190, e o mensalão , código 0246, devem ser pagos em Darfs separados 7 Para preenchimento deste quadro, verifique se em 1996 você recebeu algum dos rendimentos mencionados nas linhas 1 a 10 Nesta linha, devem ser informados os lucros na venda de bens de pequeno valor, do único imóvel que você possua e, ainda, a redução do ganho na venda de imóveis adquiridos até 31.12.88.
Fragmento (CCB 09)	<p>: Se você recolheu durante o ano de 1996 o imposto complementar (mensalão), indique na linha 20 o total pago durante o ano.
Fragmento (CCB 010)	<p>: Quem recolheu carnê-leão, mensalão ou teve imposto pago no exterior deve informar o valor na linha 06 3.
Fragmento (CCB 011)	<p>: Para não acumular essa diferença na declaração, é aconselhável que você faça recolhimento complementar mensal (' mensalão \ ").
Fragmento (CCB 012)	<p>: 17 -- O mensalão de dezembro de 98, pago em janeiro de 99, pode ser deduzido na declaração deste ano?
Fragmento (CCB 013)	<p>: Desde o ano passado, o imposto não sofre mais correção e, por isso, o chamado mensalão caiu em desuso.

Fragmento (CCB 014)	<p>: conselhos de administração da Companhia Siderúrgica Nacional e da Companhia Vale do Rio Doce. E-mail: bvictoria@psi.com.br Acerto pelo mensalão , para quem tem mais de um rendimento mensal, é opcional Pagamento do carnê-leão é obrigatório da Reportagem Local
Fragmento (CCB 015)	<p>: da Reportagem Local A tributação pelo carnê-leão não se confunde com a complementação mensal facultativa do imposto, conhecida por mensalão . O carnê-leão é um regime obrigatório de tributação sobre determinadas espécies de rendimentos recebidos por pessoas físicas, não
Fragmento (CCB 016)	<p>: O mensalão é uma complementação facultativa do imposto pela qual pode optar o contribuinte que receber rendimentos tributáveis de diversas fontes.
Fragmento (CCB 017)	<p>: Por receber de duas fontes, recolho mensalmente o mensalão \".
Fragmento (CCB 018)	<p>: O valor do ' mensalão \'" e do imposto retido na fonte podem se compensados na declaração?
Fragmento (CCB 019)	<p>: O valor do imposto retido na fonte, bem como o imposto complementar (mensalão), podem ser compensados na declaração.
Fragmento (CCB 020)	<p>: Para recolher o Carnê-leão «ou ' mensalão » devo somar os dois rendimentos ou somente o aluguel?
Fragmento (CCB 021)	<p>: 184 -- O contribuinte que obteve rendimentos do trabalho assalariado e rendimentos de aluguel fica obrigado ao recolhimento do « mensalão » ?
Fragmento (CCB 022)	<p>: (L.G., Piracicaba -- SP) O « mensalão » é um recolhimento facultativo do Imposto de Renda para os contribuintes que recolherem rendimentos de mais de uma fonte.
Fragmento (CCB 023)	<p>: Deveria ter recolhido o carnê-leão ou o mensalão ?
Fragmento (CCB 024)	<p>: Por isso, acrescenta, não vale mais a pena fazer o chamado mensalão , ou seja, pagar mês a mês o complemento do imposto.
Fragmento (CCB 025)	<p>: Daí a origem do mensalão .

Tabela 02
item lexical: mensalão

As amostras de CCB 05 a CCB 025 apresentam o item lexical **mensalão** com sentido cada vez mais restrito, ou seja, revela um sentido mais cristalizado. Na maior parte das amostras expostas, a

atribuição de “caixa-extra”, “dinheiro”, “ajuda financeira” ou “propina” pode ser requerida. O tema discutido nos fragmentos, na sua maioria, trata do escândalo de corrupção denominado de o “mensalão”, que envolveu inúmeros parlamentares. Fato este ocorrido entre os anos de 2005 e 2006². Percebe-se que este item, muitas vezes, é apontado como sinônimo de “propina” diante do julgamento do escândalo mencionado.

4.3. Item lexical: *curtir* (frequência de uso no corpus: 1.193)

Fragmento (CCB 026)	<p>: O melhor aqui é mesmo curtir o sol e a praia.
Fragmento (CCB 027)	<p>: Um lugar onde elas possam se isolar de tudo e curtir o que gostam.
Fragmento (CCB 028)	<p>: Agradáveis no sentido de poder desfrutar não só do conforto de ser capaz de captar e de redigir informações, mas da alegria de curtir os encantos da literatura, rainha das artes.
Fragmento (CCB 029)	<p>: Quero curtir a vida e ter minha namorada.
Fragmento (CCB 030)	<p>: Querendo curtir tudo o que aquela experiência me apresentava, desci e assisti ao abastecimento completo sem sequer imaginar o perigo!
Fragmento (CCB 031)	<p>: Colocavam o fumo numa taboca, socavam e deixavam curtir .
Fragmento (CCB 032)	<p>: 15 ^o) Muitos dizem que os jovens não lêem, conseqüentemente, não escrevem; quando falam, usam meia dúzia de gírias, que estão gastas e servem para tudo (curtir , legal, bacana, é isso aí, fala).
Fragmento (CCB 033)	<p>: José trabalha muito para ter uma estabilidade financeira e futuramente poder curtir a vida, junto à natureza, sua mulher e seus filhos!
Fragmento (CCB 034)	<p>: · Depois, coloque em uma vasilha para curtir , até ficar avermelhado.
Fragmento (CCB 035)	<p>: · Depois, pode m i s t u r a r em qualquer tipo de vinho; Dom Bosco, Jurubeba etc. · Aí, então, deixar curtir por uns três dias.

² Sobre o assunto, ver: <http://www1.folha.uol.com.br/especial/2012/ojulgamentodomensalao/>.

Fragmento (CCB 036)	<p>: Para conseguir que os alunos dêem o máximo, é suficiente dizer-lhes para apurar o olhar, não ter medo de deixar a mão leve sobre o lápis e curtir as linhas e sombras que nascem da brincadeira.
Fragmento (CCB 037)	<p>: Pepe Casais A sociedade segue em frente porque existem educadores que vão além do conteúdo dos livros NE \> Como educar para o tempo livre e curtir esse ócio criativo?
Fragmento (CCB 038)	<p>: Muitos tornam-se superprotetores, alegando que o tempo é escasso e que preferem curtir os filhos em vez de ficar fazendo exigências .
Fragmento (CCB 039)	<p>: Na primeira metade, sugestões para aproveitar melhor o recesso escolar e curtir esses dias tão importantes na vida de todos nós.
Fragmento (CCB 040)	<p>: A repórter Roberta Bencini mergulhou no mundo do ócio criativo e encontrou professores dispostos a contar tudo o que fazem para relaxar e curtir a vida fora da sala de aula.
Fragmento (CCB 041)	<p>: São sete grandes temas: relaxar, relacionar-se, cozinhar, viajar, criar, mexer-se e curtir as artes.
Fragmento (CCB 042)	<p>: Na primeira metade, sugestões para aproveitar melhor o recesso escolar e curtir esses dias tão importantes na vida de todos nós.
Fragmento (CCB 043)	<p>: Com ele aprendeu a curtir rap, e dança como ninguém!
Fragmento (CCB 044)	<p>: Ter lazer pode ser curtir a própria casa, cuidar dos cabelos, fazer um trabalho manual (leia na página 53 uma reportagem que ensina a confeccionar velas), dar risada com os amigos», cita.

Tabela 03
item lexical: curtir

Na maior parte destas amostras, os significados básicos são: divertir-se, gozar de ou alegrar-se com/por meio de. Porém, em CCB 031, CCB 034 e CCB 035, o sentido é diferente. Nesses casos, é sinônimo de *conservar, fazer efeito ou deixar em conserva*. Atualmente, devido à frequência de uso nas redes sociais, em especial no *Facebook*, o item lexical *curtir* também é sinônimo de *legal, concordo, sim, gostei e aprecio*. Assim, este item demonstrou alto grau de produtividade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos dados discutidos neste trabalho, pode-se concluir que os falantes do português, assim como de qualquer outra língua, se utilizam da competência lexical que possuem para gerar novas unidades lexicais. Para tanto, os falantes tomam como referência o material linguístico da língua e então, por meio do processo de criação lexical, a lexicalização, criam novas palavras.

Tanto a lexicalização quanto a gramaticalização são processos que modificam o multissistema e por essa razão contribuem para a mudança linguística. Neste estudo, deu-se ênfase ao primeiro termo, mas não foi descartada a importância do segundo. Os resultados mostram que itens como *piratear*, *mensalão* e *curtir* surgiram, possivelmente, para preencher uma lacuna existente de um signo linguístico ou assumiram novas significações diante de novos contextos de uso. Constatou-se também que, dentre os itens pesquisados, apenas o item *mensalão* possui significação mais restrita do que os outros. Os verbos *piratear* e *curtir* se mostraram mais produtivos.

6. REFERÊNCIAS

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. 1981. "A estrutura mental do léxico". In: BORBA, Francisco da Silva (Org.). *Estudos de filologia e linguística: em homenagem a Isaac Nicolau Salum*. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, p.131-145.

CAMBRAIA, César Nardelli; RAMALHO, Victor H. Barbosa; STRADIOTO, Sara Alves. (2011). "Gramaticalização e lexicalização no limite: demonstrativos românicos". Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 16, n. 2, p. 33-67.

CARVALHO, Nelly Medeiros. 2009. *Empréstimos linguísticos na língua portuguesa*. São Paulo: Cortez.

_____. 2º sem. 2006. "A criação neológica". Revista Trama, vol. 2, n. 4, p. 191-203. Disponível em: «<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/download/681/574>». Acesso em 03 de nov. 2014.

CASTILHO, Ataliba de. 2013. "Proposta funcionalista de mudança linguística: Lexicalização, semanticização, discursivização e gramaticalização das preposições do eixo transversal no Português Brasileiro". p. 1-32. Disponível em: «<http://files.professorivo.webnode.pt/200000059-5d9c35e960/Proposta%20funcionalista%20de%20mudan%C3%A7a%20ling%C3%BC%C3%ADstica%20-%20Ataliba%20Castilho.pdf>». Acesso em 01 de nov. 2014.

_____. 2008. "Mudança linguística multissistêmica". In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Orgs.). *Múltiplas perspectivas em Linguística*. Uberlândia: EDUFU, p. 505-518. Disponível em: «http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_510.pdf». Acesso em 01 de mar. 2015.

CASSEB-GALVÃO, Vânia; LIMA-HERNANDES, Maria Célia. 2012 "O equilíbrio na mudança linguística: a gradualidade em processo". In: SOUZA, Edson Roda de. *Funcionalismo linguístico: novas tendências teóricas*. São Paulo: Contexto, p. 153-170.

CHAGAS, Paulo. 2012. "A mudança linguística". In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à linguística*: I. Objetos teóricos. 6. ed. 2. rei. vol. 1 São Paulo: Contexto, p. 141-163.

CONTIERO, Elza; FERRAZ, Aderlande Pereira. 2014. "A neologia de empréstimos no LDP: uma abordagem a partir dos atos discursivos". In: SIMÕES, Darcilia Marindir Pinto; OSÓRIO, Paulo (Orgs.). *Léxico: Investigação e Ensino*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 45-59. Disponível em: «http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/Livro_Lexico_e_Ensino.pdf». Acesso em 03 de nov. 2014.

CORREA, Margarita; ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. 2012. *Neologia em português*. São Paulo: Parábola Editorial.

CUNHA, Aline Luiza da. 2011. "A lexicografia pedagógica e o léxico especial". *Cadernos do CNLF*, vol. XV, n. 5, t. 2. Rio de Janeiro: CIEFIL, p. 1322-1331. Disponível em: «http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_2/104.pdf». Acesso em 01 de nov. 2014.

FERRAZ, Aderlande Pereira. 2006. "A inovação lexical e a dimensão social da língua". In: SEABRA, Maria Cândida Trindade Costa de (org.). *O léxico em estudo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p. 217-234.

FORTUNATO, Isabella Venceslau. 2008. "Gramaticalização e lexicalização das lexias complexas no português arcaico". In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Orgs.). *Múltiplas perspectivas em Linguística*. Uberlândia: EDUFU, p. 1394-1403.

FURTADO DA CUNHA, Maria Angélica; OLIVEIRA, Mariangela Rios de; MARTELOTTA, Mário Eduardo (orgs.). 2003. *Linguística funcional: teoria e prática*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ.

_____; COSTA, Marcos Antonio; CEZARIO, Maria Maura. 2003. "Pressupostos fundamentais". In: _____; OLIVEIRA, Mariangela Rios de; MARTELOTTA, Mário Eduardo (orgs.). *Linguística funcional: teoria e prática*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, p. 29-55.

GABAS JR., Nilson. 2012. "Linguística histórica". In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, p. 85-122.

GIVÓN, Talmy. 2012. "Mudança linguística". In: _____. *A compreensão da gramática*. (Traduzido por Maria Angélica Furtado da Cunha, Mário Eduardo Martelotta e Felipe Albani. Revisão técnica da tradução feita por Maria Angélica Furtado da Cunha, Maria Alice Tavares e Edvaldo Balduino Bispo.) São Paulo: Cortez; Natal: EDUFRN, p. 305-346.

Grupo de Pesquisa Teorias Linguísticas de Base (TLB). Disponível em: «<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1401444172048026>». Acesso em 20 de abr. de 2015.

GONÇALVES, Carlos Alexandre. 2011. “Das diferenças entre flexão e derivação”. In: _____. *Iniciação aos estudos morfológicos: flexão e derivação*. São Paulo: Contexto, p. 11-69.

LANGACKER, Ronald W. 1972. “Mudanças linguísticas”. In: _____. *A linguagem e sua estrutura: alguns conceitos linguísticos fundamentais*. (Tradução de Gilda Maria Corrêa de Azevedo). Petrópolis: Vozes, p. 185-209.

LUCCHESI, Dante. 2004. *Sistema, mudança e linguagem: um percurso na história da linguística moderna*. São Paulo: Parábola Editorial.

MARTELOTTA, Mário Eduardo. 2011. *Mudança linguística: uma abordagem baseada no uso*. São Paulo: Cortez.

_____. 2003. “A mudança linguística”. In: FURTADO DA CUNHA, Maria Angélica; OLIVEIRA, Mariangela Rios de; MARTELOTTA, Mário Eduardo (orgs.). *Linguística funcional: teoria e prática*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, p. 57-71.

NEVES, Maria Helena de Moura. 1997. *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes.

PONTES-RIBEIRO, Dulce Helena. jul./dez. 2007. “Semiótica: extrapolando as fronteiras do léxico”. *Caderno Seminal Digital*, ano 13, n. 8, v. 8. Disponível em: «http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_seminal/seminal_VIII.pdf». Acesso em 01 de nov. 2014.

PROJETO AC/DC: corpo *corpus* brasileiro. Disponível em: «<http://www.linguateca.pt/acesso/corpus.php?corpus=CBRAS>». Acesso em 20 de abr. 2015.

VIOTTI, Evani. 2013. “Mudança linguística”. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Linguística? Que é isso?*. São Paulo: Contexto, 137-179.

VERBETE “pirata”. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. 2007. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 3. ed. 2. rei. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, p. 608.

XIMENES, Expedito Eloísio. set./dez. 2012. “Neologismos na imprensa cearense”. *Revista Philologus*, ano 18, n. 54. Rio de Janeiro: CIFEFIL, p. 115-131. Disponível em: «<http://www.filologia.org.br/revista/54/011.pdf>». Acesso em 01 de nov. 2014.

*A FARSA DA BOA
PREGUIÇA À LUZ
DA SEMIÓTICA:
UMA ANÁLISE
DO FIGURINO NO
ESPETÁCULO*

Elinês de Albuquerque V. e Oliveira (UFPB)*

* Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP/2003). Professora de Literaturas de Língua Inglesa na Graduação e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras, no qual desenvolve pesquisa em Semiótica da Literatura, com ênfase em Semiótica do Teatro.

A farsa da boa preguiça é uma peça escrita pelo dramaturgo Ariano Suassuna em 1961. Ao longo das cinco décadas de sua existência, o texto dramático, além de várias encenações para o palco, também foi adaptado para a televisão. O objeto que tomamos para análise neste artigo é a encenação realizada no ano de 2010, realizada pelos grupos de teatro *Ser Tão Teatro*, da Paraíba, e *Clowns de Shakespeare*, do Rio Grande do Norte. Este projeto cênico, coletivo e estético, deu vida a mais uma releitura da peça de Suassuna, ressaltando com sua performance alguns elementos peculiares da farsa enquanto gênero teatral que foram potencializados e atualizados graças à concepção dos figurinos de cena.

Sabemos que um espetáculo teatral é um texto cultural riquíssimo no qual há um diálogo profícuo entre o texto escrito, a representação dos atores, o cenário, a iluminação, a música e o figurino, entre outras linguagens. Juntas, essas linguagens promovem a semiose inesgotável do espetáculo, conforme Eco destaca:

O teatro é em tal sentido uma Terra Prometida da semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sógnicas desde o uso do corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente — o teatro é o local de condensação e convergência de ‘semióticas’ diversas. (ECO, 1988, p.18)

Diante da perspectiva apresentada por Eco, de que o teatro é o local de convergência de semióticas diversas, esse estudo focalizará a semiótica da linguagem do figurino em *A farsa da boa preguiça*, a partir de um registro em vídeo do espetáculo acima referido. A escolha de enfatizar a linguagem do figurino justifica-se porque acreditamos que,

ao recortar-se o vestuário de cena, as significações geradas a partir desse rico tecido semiótico serão capazes tanto de ampliar os sentidos da encenação propriamente dita como de recontar a própria história da farsa, gênero teatral sob o qual o enredo suassuniano foi construído. O figurino dos personagens nos ajudará a entender que, por trás de uma trama aparentemente simples e de forte apelo cômico e popular, encontra-se uma estrutura dramática ampla e sofisticada, cuja linguagem teatral remonta à Idade Média e ao Renascimento.

Antes, porém, de adentrarmos nas malhas semióticas do figurino em *A farsa da boa preguiça*, faz-se necessário uma pequena reflexão sobre o gênero dramático farsa, dada a sua relevância para a concepção e realização das roupas cênicas analisadas.

Como se pode observar, a indicação de que a peça é uma farsa vem logo no título do objeto recortado para análise neste trabalho. Exercitada por Aristófanos e Plauto na Antiguidade, a farsa ganhou fôlego e vigor durante a Idade Média e o Renascimento, chegando à Modernidade pelas mãos de dramaturgos como Ionesco e Beckett. Apesar de atravessar séculos, a farsa é considerada uma forma primitiva de teatro, na qual o grotesco e a carnavalização formam a sua estrutura basilar. Etimologicamente, a palavra *farsa* vem do vocábulo *farcir* da língua francesa, que originariamente significava “o tempero que se usava para rechear uma carne”. De acordo com Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, a etimologia da palavra *farsa* indica o caráter “de corpo estranho desse gênero no interior da arte dramática” (PAVIS, 1999, p. 164). Ainda segundo o teórico, a farsa servia para “quebrar”, “apimentar” o tom solene dos mistérios e moralidades medievais, provocando momentos de relaxamento e riso na audiência. (PAVIS, 1999, p.164).

Em contraponto com os mistérios e moralidades, o único objetivo da farsa era o de fazer rir. Não um riso comedido, mas um riso franco e popular. Para isso, a farsa utilizava em sua construção procedimentos já bastante conhecidos do público como personagens estereotipados, máscaras grotescas, truques de *clown*, mímicas, caretas e trocadilhos. Imperava um grosseiro cômico de situações, gestos e palavras que conferem à farsa, até hoje, o seu caráter subversivo enquanto gênero dramático.

Os mistérios e moralidades, por sua vez, eram dramas medievais de cunho religioso, desenvolvidos em princípio dentro das igrejas, como uma forma de ilustrar o evangelho ou o sermão daquele dia. Os mistérios colocavam em cena episódios bíblicos ou da vida dos santos, enquanto que as moralidades usavam abstrações ou personificações alegóricas, por exemplo, os vícios como a preguiça, a avareza, a luxúria, entre outros; sempre apresentando uma intenção didática e moralizante. Ou seja, o espectador deveria tirar uma lição do que viu em cena. Essas duas formas de teatro tiveram seu apogeu entre os séculos XIV e XVI. Entretanto, como veremos mais adiante, ecos dessa linguagem medieval ainda podem ser percebidos e recontados através do figurino de *A farsa da boa preguiça*.

Em uma montagem teatral, a primeira identificação, a primeira leitura que o público faz do personagem que está em cena é por meio da roupa que ele está usando. Mesmo sem utilizar-se do recurso da voz, mesmo calado no palco, a roupa do personagem comunica-se com a audiência. Mediante a decodificação do figurino, dentre outras informações, o público reconhece o sexo, a idade, a classe social, a profissão, a nacionalidade ou a religião do personagem.

Se, desde os primórdios do teatro, o figurino já era uma referência dentre os vários sistemas de linguagem que são orquestrados durante a encenação, hoje em dia esta relação torna-se ainda bem mais dinâmica e complexa. Pavis nos chama a atenção para o fato de que o figurino pode ser captado pelo olho do espectador como uma espécie de *cenário ambulante*. Ou seja, por intermédio do vestuário de cena o público recebe informações relativas ao tempo e ao espaço da narrativa dramática e essas informações são decodificadas pelo espectador por meio da modelagem da roupa e dos estilos de época. No que diz respeito ao tempo da peça, o figurino passa a ter um papel fundamental uma vez que ele pode fortificar os laços semânticos existentes na encenação, como pode também provocar um efeito de estranhamento quando utilizado fora do contexto do texto dramático. Segundo Pavis,

Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade (PAVIS, 1999, p.168).

Outra estudiosa da semiótica da linguagem teatral, FISHER-LICHTE (1992) destaca que o figurino dramático tem uma função social e que é portador de significado. De acordo com ela, a roupa pode comunicar a origem de quem a usa (o *kilt* xadrez é logo associado à Escócia), a sua profissão (a farda do policial), a religião (o manto cor de laranja, usado pelos budistas) e assim por diante. Do ponto de vista semiótico, a análise do figurino passa, invariavelmente, por três etapas: o material do qual

a roupa é feita, sua cor e sua modelagem, conforme aponta a teórica.

Em outras palavras, pode-se afirmar que os signos gerados pelo figurino teatral, somados aos adereços que o complementam, bem como à maquiagem de cena, formam um sistema semiótico portador de informação e de significados que variam de acordo com o local, o tempo e a cultura na qual o espetáculo está sendo representado. Constituem-se assim em um dos significantes cênicos mais importantes no processo de geração de signos do teatro enquanto linguagem.

Uma vez apresentada a importância do figurino enquanto elemento visceral na análise de espetáculos, o foco será direcionado para a concepção do figurino em *A farsa da boa preguiça*. A metodologia utilizada enfatizará o cotejo entre as indicações de figurino sugeridas por Suassuna no texto dramático e a encenação realizada pelo coletivo dramático *Ser Tão e Clowns de Shakespeare*, em 2010, observando de que forma a concepção das roupas de cena amplificou e atualizou a peça escrita por Suassuna.

De início, percebe-se que o figurino tem um papel determinante no teatro de Suassuna. Tanto que, na rubrica de *A farsa da boa preguiça*, Suassuna chama a atenção para que essa questão deva ser considerada com atenção por parte do encenador: “(...) no meu teatro, a roupa nunca é somente um acessório apenas decorativo: tem sempre uma função teatral a desempenhar” (SUASSUNA, 2008, p. 44).

Tomemos como recorte inicial o personagem de Manuel Carpinteiro, que encarna a representação de Jesus Cristo. Na rubrica de *A farsa da boa preguiça*, Suassuna caracteriza Manuel como “alto, moreno, veste terno e camisa brancos, com sapatos brancos e de sola de borracha, e usa gravata-borboleta azul; na cabeça um chapéu de massa de cor

cinza e de abas curtíssimas” (SUASSUNA, 2008, p. 4). Percebe-se que o dramaturgo faz uma descrição detalhada de como deseja o figurino do personagem. Colocando-se na posição de diretor do espetáculo teatral, Manuel Carpinteiro é um camelô que pretende vender seu espetáculo ao público. Apesar da alusão celestial presente no branco da roupa e no azul da gravata, a elegância almofadinha de Manuel causa uma sensação imediata de estranhamento no espectador, o que reforça a ideia de transgressão passada pela farsa. Sendo um camelô, supõe-se que o personagem deveria estar vestido com roupas mais despojadas e simples, mais ao gosto popular, para combinar com a realidade das pessoas que frequentam uma feira nordestina. Percebe-se ainda que, em comparação aos outros santos, Manuel Carpinteiro apresenta-se trajando uma esmerada elegância.

Do que se conclui que, ao vestir Manuel de terno e gravata, Suassuna confere a ele o distanciamento necessário em relação aos demais personagens, o que não poderia ser diferente já que ele está dirigindo a peça. Além de ser uma cor associada à vida, o branco da roupa de Manuel pode ser lido também como um signo que nos remete diretamente à figura de Jesus, o “cordeiro de Deus”, já que este tem sua imagem associada à do cordeiro. O fato de Manuel estar usando como acessório um chapéu cinza “de massa de abas curtíssimas” destoa completamente da elegância na qual o personagem foi concebido. No entanto, a presença do chapéu na composição do personagem confere um certo ar chapliniano ao mesmo. Se o personagem fosse apresentado ao público trajando apenas um terno muito bem talhado, provavelmente o espectador reforçaria a imagem “séria” e austera de Jesus. No entanto, o detalhe do chapéu quebra a seriedade da roupa e

indica que, apesar de Manuel ser um representante de Jesus no palco, ele terá seu lado cômico, fato que é evidenciado por meio da utilização destoante do chapéu.

Já no espetáculo encenado pelos grupos *Ser Tão e Clowns de Shakespeare*, o ator que representa esse personagem tem o seu figurino atualizado e ressignificado. Na performance, Manuel Carpinteiro veste uma calça bege, camisa de listras claras em tons de areia e azul, e um colete de um tom de bege mais escuro que a calça, aberto sobre a camisa. É interessante pontuar que, apesar de ter sido concebido em tons claros, o figurino do personagem não é branco como foi indicado por Suassuna. Enquanto no texto dramático é sugerido que ele vista branco, numa alusão ao céu, na performance analisada o personagem usa tons de bege arenosos e terrosos. Logo, pode-se inferir que os tons de terra do figurino de Manuel representam sua aproximação maior com a terra, com o humano, fato que é ressignificado pela escolha das cores que compõem suas roupas. Essa humanização do personagem que representa Jesus, e que se encontra presente no figurino, vai inclusive dialogar com a linguagem de baixo calão do personagem, quando numa determinada cena, explode com os santos Miguel e Pedro, mandando-os “tomar nos seus cus”. Dessa forma, a roupa de cena é o elemento que sinaliza para a linguagem mais grotesca do personagem no espetáculo analisado, de certa forma, justificando-a.

Uma peça de vestuário que merece destaque no figurino de Manuel Carpinteiro é o colete. Do lado esquerdo dele, tem-se uma imagem impressa no tecido do coração de Jesus, um signo que não deixa o público esquecer quem ele está representando e que é uma imagem muito popular nos calendários de parede das casas nordestinas

do interior. Do lado direito, vários *bottoms* com imagens de santos diversos. E, nas costas do colete, uma impressão da mesma imagem de Jesus que ele tem do lado esquerdo, só que agora tomando toda a extensão das costas.

Numa clássica aterrissagem carnavalesca (BAKHTIN, 1996), a imagem dos santos nos *bottoms* provoca um rebaixamento de sentido, já que sugere que aqueles que se encontram no “céu” desceram à terra, transformando-se em ícones da cultura pop. Essa ideia se justifica uma vez que esses acessórios de figurino foram muito utilizados pelos roqueiros, artistas e *punks* dos anos 80 do século passado, como uma forma de protesto na maioria das vezes, representando uma cultura vanguardista e de massa.

O chapéu é outro adereço de figurino que requer uma ponderação. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, “o papel do chapéu parece corresponder ao da coroa, representando um signo de poder” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 232). Observa-se na análise que, diferentemente do modelo sugerido por Suassuna na rubrica de *A farsa da boa preguiça* — um chapéu coco —, o modelo adotado na encenação, por sua vez, é um modelo panamá estilizado de cor clara e coadunando com o restante do figurino de Manuel Carpinteiro. Com as abas maiores que o chapéu coco, o chapéu panamá se destaca e confere uma aura de poder ao personagem que o veste. Na peça, aliás, os únicos personagens que usam chapéu são Manuel Carpinteiro e Aderaldo Catação, os dois personagens mais poderosos do enredo. O primeiro, o representante do Bem, usa um chapéu claro e o segundo, o representante do mal, usa um chapéu preto e com chifres. É a síncrise dialógica entre o Bem e o Mal traduzida por meio da cor e do modelo dos chapéus, que exercem o papel de signos complementares do figurino nesta encenação.

Já o figurino de Joaquim Simão, o poeta “pobre, preguiçoso e orgulhoso”, parece ter sido pinçado de um dos *clowns da commedia del'arte*. A modelagem ampla e desleixada de sua roupa, bem como a sua padronagem, nos remete à caracterização tradicional dos palhaços renascentistas. Joaquim Simão usa uma calça xadrez, em tons de bege e marrom e uma camisa de listras verticais nos mesmos tons, mas com algumas linhas ressaltadas por um debrum marrom e escuro. A modelagem da camisa de Joaquim lembra a modelagem das camisas de pijama, roupa usada para dormir. Pode-se inferir que a camisa de Joaquim é o signo que representa a sua preguiça, já que o bordão que ele mais repete em cena é “Ô mulher, traz meu lençol, que eu tô no banco deitado! ”.

Joaquim é um personagem herdeiro dos vícios das moralidades medievais, já que é a própria encarnação da preguiça, fato evidenciado pela camisa que usa, como destacamos anteriormente. O vestuário do personagem é completado pela ausência de sapatos; Joaquim fica descalço durante todo o tempo da ação dramática. O tom das roupas do poeta se aproxima da gama de cores usadas pelo personagem Manuel Carpinteiro, ratificando os vínculos de humanidade existentes entre os dois personagens.

Uma vez que *A farsa da boa preguiça* se trata de uma atualização das moralidades medievais, o personagem de Nevinha, em oposição ao seu marido, é a representação da virtude. E, quando o seu figurino é comparado ao dos outros personagens femininos da peça, esse fato é ressaltado. Ela veste um vestido simples e comportado de algodão. O modelo de mangas curtas e bufantes é executado em um tecido xadrez rosa, destacando o lado romântico e ingênuo do personagem que vai

se complementar com o avental floral, estampado em tons de rosa e verde. Mesmo sendo o avental um signo do trabalho doméstico que ela desempenha, a delicadeza da estamparia e dos tons demonstra a leveza com a qual ela leva a vida, apesar de todas as dificuldades enfrentadas.

Como adereço de figurino, sobre o avental, encontram-se pendurados quatro bonecos representando os filhos que tem com Joaquim Simão e mais o boneco de um animal, representando um cachorro. Calça nos pés chinelos humildes, de couro cru.

A indumentária usada pela atriz que interpreta Nevinha materializa o figurino enquanto cenário ambulante, como apontou Pavis. Por meio da roupa e dos acessórios de figurino, como é o caso dos bonecos representando as crianças, o público já é informado que é ela, Nevinha, quem carrega literalmente aquela família nas costas, enquanto Joaquim Simão se entrega ao vício da preguiça. É importante destacar que, quando ela aparece em cena vinte anos depois, está usando o mesmo figurino, mas os bonecos das crianças já não estão mais sobre os seus ombros, numa indicação de que as crianças já cresceram e não dependem mais dela, como era a situação apresentada no início da peça.

Em oposição ao personagem de Nevinha, tem-se Clarabela, a mulher de Aderaldo Catação. Enquanto o figurino de Nevinha enfatizava as fibras naturais como o algodão e as cores neutras e pouco chamativas, o figurino de Clarabela destaca os tons fortes como o vermelho, a suntuosidade dos brilhos do cetim e da seda e a maciez sinuosa desses tecidos. A sofisticação do figurino de Clarabela destoa de maneira nítida do ambiente rústico do sertão e da simplicidade do cenário da feira, no qual o enredo dramático é ambientado. O figurino de Clarabela comunica intencionalmente à audiência a sua condição social e financeira.

Ela entra em cena usando uma saia justa ao corpo, uma blusa estampada de cetim sobre a saia, meias de seda vermelhas, botas pretas, chapéu de abas largas enfeitado com rosas vermelhas, óculos escuros pretos e segurando uma enorme piteira.

Enquanto o marido mora no interior, Clarabela vive no Recife e é a representação da mulher sensual e rica, que entende de artes e vanguardas artísticas. Em uma ironia dramática, Clarabela tem uma preocupação muito grande com o que “está na moda”, não apenas em termos de vestuário, como também de comportamento social. Tem um casamento de conveniência com Aderaldo Catação e habitualmente trai o marido. Em sua fala inicial, ela afirma que “dá vontade até de não chifrar mais o marido, só para nos sentirmos tão puras como o sertão” (SUASSUNA, 2008, p. 81). Em outro momento, ela diz que está “na moda gostar de novo do marido” (SUASSUNA, 2008, p. 82).

Acessórios, como inúmeras pulseiras grandes e chamativas, brincos enormes e uma bolsinha pequena e vermelha pendurada transversalmente ao corpo, ajudam a compor o personagem. O figurino de Clarabela é potencializado na gestualidade cênica da atriz que abusa do rebolado ao caminhar, da sensualidade dos movimentos e das insinuações de duplo sentido, quase sempre de caráter sexual e vulgar, o que contradiz a sofisticação dos tecidos que compõem o seu figurino.

Aderaldo Catação, por sua vez, é o personagem rico e avarento das moralidades medievais. Por meio do seu figurino de cena, composto por uma calça preta bem cortada e de alfaiataria, camisa de mangas curtas estampadas em tons chamativos de vermelho, azul e preto e um paletó de risca de giz preto com a gola vermelha e medalhas penduradas representando moedas, Aderaldo Catação é a representação da ostensividade da riqueza.

No bolso esquerdo do paletó, exhibe um relógio de ouro de algebeira, muito ao gosto dos coronéis nordestinos em determinada época. O figurino é completado por sapatos lustrosos de couro preto em oposição aos pés descalços do poeta Joaquim Simão, indicando ao público, por meio do figurino, sua situação de antagonista. Outro ponto forte na composição do personagem é o chapéu preto de abas grandes encimado por um par de chifres dourados, coadunando com o comportamento de Clarabela. Ainda como acessório de figurino, Catação ostenta no peito um colar dourado com um cifrão enorme, não deixando o público esquecer por nenhum momento sua condição social. Sobrancelhas e costeletas exageradamente grandes lembram a composição estereotipada do “*macho-man*” e a presença da barbicha remete à sua conexão com o mal, representada na peça por meio do bode, animal que também tem barbicha e que se acreditava ter uma conexão direta com o demônio. Insinuação que se encontra na composição do seu próprio nome: **Catação**.

Uma vez apresentados os figurinos dos dois casais que protagonizam a trama, iremos agora fazer uma breve análise do vestuário dos santos e dos demônios para concluirmos a análise da farsa, do ponto de vista do figurino.

Por meio da análise dos figurinos de São Pedro e São Miguel, pode-se tecer algumas conjecturas. A primeira delas é que eles formam um par tipicamente carnavalesco e são mais um herdeiro dos pares cômicos da *commedia dell'arte*, em que era comum a existência de duplas cômicas formadas pelo alto e o baixo, o gordo e o magro, o rico e o pobre, o velho e o novo, entre outras.

Enquanto São Pedro é caracterizado como um personagem de mais idade, São Miguel representa o novo e isso é demonstrado por meio dos figurinos. São Pedro aparece usando calções marrons surrados e com remendos sobre os joelhos. A camisa estampada em tons suaves é coberta por um sobretudo longo em tons de cinza e azul que chega até os pés. O sobretudo usado por São Pedro é um emblema que representa poder e sabedoria (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 589). A ideia é ratificada pelos adereços que o personagem ostenta sobre seu tórax, tais como as muitas chaves e uma cruz. Respectivamente, as chaves são o signo que indica que ele é “o porteiro do céu”, como o santo é conhecido popularmente, enquanto a cruz é o signo que demonstra a sua posição como o primeiro papa da Igreja Católica. A condição humana de pescador é representada pelo tom de terra da sua calça, uma vez que já se demonstrou que os tons arenosos e terrosos usados pelos personagens, na composição cênica, indicam a sua conexão com a terra e com o humano, para fins desta análise.

A performance surpreende com a concepção de São Miguel. Primeiro porque o anjo guerreiro é representado por uma atriz e não por um ator. Em outras encenações analisadas de *A farsa da boa preguiça*, São Miguel foi sempre representado por um ator do sexo masculino. Caracterizado como mulher, o figurino de São Miguel é composto por uma saia bufante e estampada de um tecido muito mais maleável do que o que São Pedro usa. As estampas são abundantes e chamativas. A blusa de um ombro só revela a pele da atriz, e é feminina e sensual. Sobre a blusa, a presença de um colete em tons ferrugem lembra uma armadura, em uma alusão à imagem do anjo guerreiro. As pernas são cobertas por uma meia preta e os pés estão calçados com sandálias

de couro que se amarram nas pernas, numa referência à cultura nordestina. Do lado esquerdo, porta uma espada à cintura. O cabelo, na altura do ombro, é preso em duas marias-chiquinhas e amarrados com flores azuis, tom que nos remete ao celestial e ao divino, não nos deixando esquecer de sua condição de anjo. O toque desestabilizador fica por conta da aplicação de spray azul sobre o cabelo, formando mechas coloridas e rebeldes tão apreciadas pelos adolescentes. Com os recursos do figurino e dos acessórios que o complementam, a jovialidade de São Miguel fica ressaltada e colocada em contraste diante da maturidade, da experiência e da sobriedade de São Pedro, conforme vimos anteriormente.

Por fim, o figurino de Andreza, a “cancachorra”, e do outro demônio que também é representado por uma mulher na performance. Na concepção de Andreza, Suassuna sugere que ela seja representada como uma cigana, mas na performance analisada é ressaltado muito mais o caráter animalesco do personagem, como aparece na fala de Joaquim Simão quando a ela se refere: “Andreza parece um bicho/ Um desses bichos malignos, / uma mistura de cobra, / morcego e sapo hidrofóbico!” (SUASSUNA, 2008, p. 66-7).

O figurino de Andreza é composto por uma saia na altura dos joelhos, formada por vários pedaços de tecidos esvoaçantes, com destaque para uma estampa de animal. Sobre o busto, um bustiê faz as vezes de blusa e um lenço amarrado na cabeça, com destaque também para a estampa de animal, fato que a conecta com a bestialidade, já que ela é um demônio feminino. Sobre o colo, ela exhibe muitos colares. Nas pernas, meias finas e um salto alto. É o único personagem que usa salto alto em cena e também aquele que mais expõe o corpo, numa celebração

à carne e ao pecado. Sua movimentação sinuosa e em forma circular, os movimentos que faz com a língua e sua figura longilínea lembram a imagem de uma cobra quando ela se prepara para dar um bote.

Já o outro demônio feminino não aparece nomeado na peça. Na cena na qual aparece junto com Andreza, formando “o cão duplex”, ela também apresenta um figurino sensual, porém explorando mais os tons de vermelho. No entanto, usa um colete também com estampa de bicho, o que nos leva a inferir que essa estampa comum ao vestuário das duas é o elemento identificador do mal e, conseqüentemente, representa sua condição de demônios femininos.

Dentro do manancial sógnico oferecido por meio da linguagem do figurino em *A farsa da boa preguiça*, muito ainda poderia ser explorado. No entanto, mesmo de forma breve, demonstramos a importância desse elemento gerador de significação dentro do espetáculo teatral e de como o figurino, por meio das análises apresentadas, amplificou e atualizou o gênero da farsa no universo teatral contemporâneo.

1.REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. 2009. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

ECO, Umberto. 1988. “A semiologia dá um salto de qualidade”. In: GUINSBURG, J., COELHO NETO, J. T., CARDOSO, R. C. (orgs). *Semiologia no teatro*. São Paulo: Perspectiva, p. 17-23.

FISHER-LICHTE, Erika. 1993. *The semiotics of theater*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

PAVIS, Patrice. 1999. *Dicionário de Teatro*. (Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva.

KOWZAN, Tadeusz. 1988. “Os signos no teatro — introdução à semiologia da arte do espetáculo”. In: GUINSBURG, J., COELHO NETO, J. T., CARDOSO, R. C. (orgs). *Semiologia no teatro*. São Paulo: Perspectiva, p. 93-124.

LAYER, James. 1999. *A roupa e a moda*. (Trad. Glória Maria de Mello Carvalho). São Paulo: Companhia das Letras.

BAKHTIN, Mikhail. 1996. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (Trad. Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec/ Editora da UNB.

SUASSUNA, Ariano. 2008. *A farsa da boa preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio.

DA CANÇÃO AO CINEMA: AS INTERSEMIOSES EM *VEJA ESTA CANÇÃO* DE CARLOS DIEGUES

Rachelina S. de Lacerda (PPGL - UFPB)*

Elinês de A. V. e Oliveira (PPGL - UFPB)**

* Doutoranda em Estudos Semióticos (PPGL-UFPB), sob a orientação da Profa. Dra. Elinês de Albuquerque V. e Oliveira. O presente artigo é parte de sua tese, em andamento, cuja pesquisa foi contemplada com bolsa da CAPES.

** Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP/ 2003). Professora dos cursos de graduação e Pós-graduação em Letras da UFPB . No PPGL desenvolve pesquisa na Linha de Estudos Semióticos, com ênfase para a Semiótica do Teatro.

1. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E A CANÇÃO: “POETICIDADE” EM PROJEÇÃO

“Eu creio mesmo que para diferentes formas de arte existem séries de ideias poéticas que lhes correspondem [...]”. (DOSTOÏEVSKI apud LÓTMAN, 1978b, p. 51).

A finalidade da obra de arte compreendida como sistema de signos, um texto da cultura, não é reproduzir uma imagem, mas torná-la carregada de significação. Para ser arte, uma determinada linguagem precisa transformar as imagens do mundo em signos, e estes não podem deixar de possuir significações, ou melhor, de transmitir informações.

Na busca por “compreender as particularidades da construção do sentido segundo mecanismos gerais da significação nos sistemas” (MACHADO, 2007, p. 90), Irene Machado, ao falar sobre *tradução intersemiótica ou transmutação* resgata as formulações teóricas de Roman Jakobson sobre a dinâmica dos sentidos:

[...] Jakobson lembra que não existe significado fora do signo. A poesia é prova efetiva nesse sentido. Para ele só é possível a transposição criativa que pode ser intralingual, interlingual ou intersemiótica. Somente a transposição criativa permite a tradução de um sistema de signos por meio de outro, estabelecendo equivalências entre sistemas distintos (MACHADO, 2007, p. 107).

Essa “transposição criativa” e “tradução de um sistema de signos a outro”, ressaltada por Machado, representa bem o significado de

projeção para a Semiótica da Cultura, termo esse que norteia nossa pesquisa. *Projeção* se define aqui como um mecanismo dialógico que permite compreender como textos culturais distintos podem se relacionar e se enriquecerem mutuamente, ainda que possuam sistemas diferentes de signos.

Por este aspecto, ao compreendermos que tanto a canção quanto o cinema são *sistemas modelizantes secundários*, cujo modelo de suas estruturas parte da língua natural, torna-se necessário reconhecer que a significação de seus sistemas surge nas relações dinâmicas de seus signos na cultura por meio da projeção de um sistema de linguagem a outro:

[...] O exercício de linguagem poética tornou-se uma prática na poesia, nas artes plásticas, cênicas, no cinema e na comunicação que se ampliava nos espaços públicos. Em todas as esferas, tratava-se de liberar a linguagem poética da referencialidade e enfatizar o processo construtivo em suas próprias possibilidades no jogo de suas funções. A ênfase na materialidade da forma poética conduziu às últimas consequências o trabalho criativo e construtivo (MACHADO, 2007, p. 143).

Em se tratando de seleção e combinação de signos, a linguagem cinematográfica se assemelha ao sistema da linguagem poética. Enquanto que a poesia é o “texto” da seleção de palavras, o cinema é o “texto” da seleção de planos. No caso do cinema, antes de ser considerado como “sétima arte”¹, era visto como uma atividade extra-estética, como uma

¹ Denominada **sétima arte**, desde a publicação, em 1911, do Manifesto das Sete Artes, do teórico italiano Ricciotto Canudo.

invenção técnica da fotografia em movimento. Essa fidelidade à fotografia reproduzida pelos planos cinematográficos dificultou o reconhecimento dessa linguagem enquanto arte. A fotografia não artística possui uma dependência única. Não cria possibilidades de criação ou informações novas. Diante disso, foi somente com a descoberta da mudança de planos que a linguagem cinematográfica deixou de ser uma simples imagem em movimento. Segundo Marcel Martin em seu livro *A Linguagem Cinematográfica*, o cinema foi tornando-se pouco a pouco uma linguagem particular à medida que desenvolveu o processo de “conduzir uma narrativa e de veicular ideias” (MARTIN, 2005, p. 22). Tal evolução foi proporcionada por Griffith e Eisenstein, “pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos eles: a montagem.” (MARTIN, 2005, p.22). Assim, a “significação cinematográfica” (LÓTMAN, 1978a, p. 75-79) resulta de um encadeamento semiótico particular de sua linguagem, ou melhor, o cinema passa a ser considerado como sistema de linguagem artística devido às particularidades de sua estrutura sónica: o encadeamento dos planos, a circunstância de o mundo do écran ser sempre uma “parte” de outro mundo; o espaço proporcionado pela técnica da mudança de plano; a representação do espaço por dentro e da capacidade de interagir com outros sistemas, transcodificando-os pelas particularidades de seu sistema.

Convém então que, a significação do cinema só existe através dos meios de sua linguagem e não é possível fora deles. Para ter uma imagem visível e móvel da vida, o cinema fragmenta-a em planos, depois os organiza de maneira particular durante a projeção do filme, tal como na linguagem poética da canção e nas demais linguagens artísticas compreendidas

como conjuntos de signos que não se apresentam aleatórios, mas hierarquicamente organizados e demarcados por fronteiras. Cada plano, na linguagem cinematográfica, possui uma dinâmica particular entre seus elementos e não pode ultrapassar seus limites. É por isso que um plano não se confunde com o novo plano que lhe sucede. E esta consciência particular da organização dos planos teve como figura principal Sergei Eisenstein (1898 - 1948) com sua “montagem intelectual” que consiste em desenvolver uma síntese criada na mente do espectador diante do choque provocado entre dois planos paralelos.

Sobre a importância composicional da escolha do ponto de vista e da passagem de um ponto de vista a outro na estrutura de um filme e na composição do plano, Ivanov em seu artigo *Sobre a Estrutura dos Signos no Cinema* (1979) pontua particularidades² que só o cinema consegue desenvolver em seu sistema e opina sobre a relação da linguagem cinematográfica com os signos de outras artes:

[...] incluindo-se na linguagem do cinema signos de outras artes, eles transformam-se de tal modo que se sublinha a estrutura de seu desenvolvimento no tempo, desenvolvimento esse que desempenha papel central no filme (IVANOV, 1979, p. 260).

Seguindo esse raciocínio, buscamos investigar como a projeção do sistema poético pode ser modelizada no diálogo da canção popular com a linguagem cinematográfica através do primeiro episódio do filme *Veja Esta Canção* (1994) de Carlos Diegues: *Pisada de Elefante* (Jorge Ben Jor).

2 Tais particularidades na composição da linguagem cinematográfica apontadas por Ivanov segundo a passagem de um ponto de vista a outro, toma por referência o ensaio *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura* (1979) do semiótico russo Uspênski

2.OBRA E ANÁLISE

Glauber Rocha em *Revolução do Cinema Novo* (1981) diz que “Gostaria de fazer um filme completamente musical, sem ser cantado, mas que tivesse uma estrutura musical, com uma montagem nas projeções e nos espaços musicais que ficasse entre a música clássica de Villa-Lobos e a música bastante moderna de Marlos Nobre” (ROCHA, p. 208). É nessa perspectiva de Glauber que o cinema de Carlos Diegues começa a se enveredar desde o filme *Quando o Carnaval Chegar* (1972) e vai amadurecendo à medida que sua relação com a canção brasileira se estreita. Ao falar sobre *Veja Esta Canção* (1994), Diegues põe em prática essa intenção que vai além da música como pano de fundo ou coreografia, indo na direção de um relacionamento tênue da canção com a cinematografia, semelhante à concepção dos compositores tropicalistas que iconizaram procedimentos cinematográficos em muitos de seus trabalhos, através da estrutura poética de suas canções:

“[...] quando eu estava fazendo *Veja Esta Canção*, eu me lembro, conversando com Caetano, eu disse: ‘Sabe por que eu vou fazer esse filme? Porque eu morro de inveja de cantor: cantor faz um CD e uma música é para dançar, outra é para namorar, outra é para tocar em rádio, outra é de vanguarda, para dizer: ‘Olha, eu estou aqui!’ E no cinema, você escolhe um filme e é aquele’. *Veja Esta Canção* é o meu CD; olha, é um dos filmes que fiz com maior prazer, porque cada história eu dizia assim: ‘agora eu vou fingir que eu sou Renoir; agora eu vou fingir que sou Kaurismaki’ – entende? É uma série de personas... como o CD de um cantor, porque num bom CD

você tem canção para tudo... *Veja Esta Canção* é um pouco isso de uma maneira totalmente livre. [...]” (DIEGUES in Revista CINEMAIS, nº 17, maio/junho, 1999, p. 22-23).

Segundo Veja Esta Canção (1994), foi o primeiro longa-metragem brasileiro realizado para TV, o primeiro a ser editado em processo digital (processo já utilizado nas propagandas televisivas) e também um dos primeiros a homenagear explicitamente a canção popular brasileira. Formado por quatro episódios, cada um com o propósito de ver a referente canção pelos olhos da linguagem cinematográfica, personifica a *projeção* do texto da canção para o texto do cinema. É o processo de *modelização* do amor das quatro canções para os quatro filmes, que dialoga com temas clássicos do Cinema Novo (futebol, cotidiano da classe-média, favela e samba), ambientados nas quatro grandes divisões geográficas do Rio de Janeiro (*Pisada de Elefante* – Zona Oeste; *Drão* – Zona Sul; *Você é Linda* – Centro; *Samba do Grande Amor* – Gamboa (subúrbio carioca)).

EPISÓDIO I: PISADA DE ELEFANTE – (JORGE BEN JOR)

Pisada de Elefante³

Jorge Ben Jor

Jararaca, jararaca, cuidado
Olha o rabo, o elefante vem aí
Castigo chega a todo instante
Ela está com o pé quebrado
Bem feito. Foi pisada de elefante

3 A canção foi criada pelo compositor, cantor e guitarrista carioca Jorge Dulílio Lima Meneses (Jorge Ben Jor) para o filme *Veja Esta Canção* (1994) e lançada posteriormente no disco *Ben Jor World Dance*, em 1995.

Castigo chega a todo instante
Ela está com o pé quebrado
Bem feito. Foi pisada de elefante
Jararaca, vaidosa
Jararaca, maliciosa
Jararaca, perigosa.
Ela falava todo o dia
Que me amava
E me queria
Mas se eu bobeasse
Ela me mordida
Mas se eu bobeasse
Ela me mordida.
Jararaca, vaidosa
Jararaca, maliciosa
Jararaca, perigosa.
Eu não sabia que aquele fogo todo
Era passageiro
Eu não sabia que aquele fogo todo
Era interesseiro
Brincou com a minha fé
Brincou com a minha paz
Brincou com o meu carinho
Com a minha inocência
Foi demais
A qualquer hora
Ela armava um bote
A qualquer hora
Era uma mentira ou uma história.
Só dando sapeca, só dando sacode
Só dando sapeca, só dando sacode
Cuidado com o elefante, olha o elefante aí
Cuidado com o elefante, olha o elefante aí.

Castigo chega a todo instante
Ela está com o pé quebrado
Bem feito. Foi pisada de elefante

O termo “Pisada” apresentado na letra da canção designa o ato de se machucar ou machucar alguém, sendo então “Pisada de Elefante” uma maneira pesada (agressiva) de machucar o outro. E no contexto da canção este outro é a figura da mulher, simbolizada pela “Jararaca” (espécie muito venenosa e perigosa de serpente brasileira) que no contexto da canção é representada pela postura da *serpente-fêmea*, que “abandona os ímpetos masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme; ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 815).

É ressaltado ainda no *Dicionário de Símbolos* (2012) que “a palavra sânscrita **naga** significa, ao mesmo tempo, elefante e serpente (grifo nosso), [...] exprimem o aspecto terrestre, ie., a agressividade e a força da manifestação do grande deus das trevas [...]”. (KRAM *apud* CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 816). Levando essa observação para a análise da canção, percebemos esse embate de forças na atitude do *Eu* traído, porém, vingado - e na caracterização da Mulher “Jararaca” - *perigosa, maliciosa, venenosa e traiçoeira*. A tradição do samba se corporificada na atitude transgressora da mulher, na típica “mulata” que utiliza do seu charme, beleza e astúcia para enganar e persuadir o seu afeto, e por tal atitude termina por ser vítima de infortúnios, tendo a figura simbólica do “Elefante” como a personificação da tragédia. O *Eu* cancionista transmite o estado de homem enganado, mas ao mesmo tempo, “daquele que deu o troco”. Isto fica evidente pelo ritmo dançante (suingue e o samba

rock) da música e mais ainda, pela dicção do intérprete, na voz irônica do malandro gozador de Jorge Ben Jor, no canto gingado, suingado, gestualizado e desta forma, consegue interagir os três elementos que constituem a *Dicção do Cancionista* de Tatit (1997) em sua composição de samba: o estado passional (a traição e a vingança), a qualificação da personagem (a mulher interesseira) e, através do gesto oral com recursos que *figurativizam* a relação do Eu “contando” seu caso de amor, revela a unidade da melodia, que Luiz Tatit observa como uma “entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução” (TATIT, 1997, p. 102).

É importante perceber que se fossemos apenas ler a letra da canção, daria a impressão que não há uma unidade entre forma e conteúdo (se levássemos em conta exclusivamente o conceito em poesia). Apesar de percebermos uma estrutura formada por versos livres com algumas rimas emparelhadas e alternadas, presença marcante do refrão com um sutil coro (*Jararaca, vaidosa/ Jararaca, maliciosa/ Jararaca, perigosa*), de anáforas (*Brincou com a minha fé/ Brincou com a minha paz/ Brincou com o meu carinho/ Com a minha inocência...*) – e algumas figuras de linguagem, a exemplo de aliterações do “S”, como também assonâncias do “O” e do “A” apresentadas no último quarteto (*Só dando sapeca, só dando sacode/ Cuidado com o elefante, olha o elefante aí*), o texto da canção apresentada ao ser somente lido, não evidencia a forma no conteúdo do signo representativo verbal, ou melhor, não há uma construção linguisticamente poética que iconiza o objeto, aquele que salta aos nossos olhos pela arte da palavra em si. Entretanto, quando a letra restabelece a relação dinâmica dos signos verbais e efeitos sonoros com a música e a gestualidade oral do intérprete, a canção

ganha *poeticidade*, ou seja, consegue modelizar a função poética em seu sistema particular da letra conectada aos códigos da linguagem musical, conferindo ao texto da canção a estruturalidade que não é a literária de um poema, mas é poeticamente modelizante pelos seus traços distintivos. Mérito esse do malabarista Ben Jor que, parafraseando Luiz Tatit, faz do canto um gesto (TATIT, 1996, p.9) e sintoniza todos os códigos do sistema da canção (letra, música e voz) na tipologia da cultura poética.

Essa capacidade de transformações, aprimoramentos e reinterpretações (seja pela dicção do cantor, pelo arranjo ou pela gravação) que encontramos em *Pisada de Elefante* de Jorge Ben Jor, nos possibilita enveredar na busca investigativa de como sua *poeticidade* será projetada nas particularidades da linguagem cinematográfica através de um dos episódios fílmicos especialmente elaborados para colocar filme na música.

O episódio *Pisada de Elefante* é baseado na ópera *Carmen* (1875), de Georges Bizet e essa à novela homônima de Proper Merimée (1845). Contudo, tais referências não podem ser confundidas como sendo uma adaptação dessas obras para o filme *Veja Esta Canção*. Esse é um claro exemplo da “memória coletiva não-hereditária” (LÓTMAN & USPENSKII, 1981, p.40), cujas correlações são índices funcionando como complementos na modelização que dependerá do grau da concepção de mundo do espectador, apresentando-se como uma informação histórica da cultura que acrescenta, mas não atrapalha o entendimento da obra, sendo, portanto, um novo texto da cultura.⁴

4 Em *Pisada de Elefante*, *Carmen* é a dona da churrascaria, e não a dançarina como na ópera de Bizet. Porém, no filme, “Tia Carmen” é também uma cigana/cartomante, assim como a *Carmen* da ópera. Em ambos a protagonista é transgressora, no entanto, culturalmente distintas.

Aos 4min00s do episódio da canção *Pisada de Elefante*, a canção *Que Maravilha* de Jorge Ben Jor, apresenta-se como pano de fundo da conversa entre os policiais amigos Zé Maria (Leon Góes) e Gouveia (Florian Peixoto), mas ela também se mostra como a canção ambiente que vem de dentro da churrascaria e, além disso, como um convite a Zé Maria, projetada literalmente na chuva que começa ao mesmo tempo em que é ouvido o verso *Lá fora está chovendo, mas assim mesmo eu vou correndo só pra ver, o meu amor* e no diálogo em que Gouveia insiste ao amigo para entrar, tomar uma cerveja e talvez encontrar Duda, o jogador do Flamengo do qual Zé Maria é fã. Convencido por Gouveia, Zé Maria sai da sua tradicional vida (“do trabalho para casa”) e aceita o convite. Em seguida aparece um plano em close-up da placa com o nome da churrascaria “Churrasco da Tia Carmen”. Esse plano serviu como um índice dessa escolha de Zé Maria, antecipando na figura da cabeça de boi com chifres, a má sorte que o protagonista terá por decidir sair de sua rotina.

Na cena que se passa aos 5min03s, a canção *Pisada de Elefante* representa-se ao mesmo tempo como tema e personagem. No palco, Lili (Carla Alexandra), uma dançarina de boate, apresenta-se sambando ao som da canção-tema e sua performance, da mesma forma que a sequência de planos, aludem e intensificam a típica figura simbólica do samba: a “Mulata” – dançarina de samba e portadora de um corpo generoso em curvas. Quando samba possui em seus movimentos “elementos da ginga, trejeitos de ombros e rebolado miudinho. [...] como o malandro, sua imagem está constantemente cercada de amores e crimes passionais. [...] rebelde às imposições da moral, amante da liberdade [...]”. (ZENICOLA, 2005, p.5). É dessa forma que a personagem Lili é apresentada na canção, na

performance da dança e na linguagem cinematográfica: a introdução instrumental da canção, traduz o aspecto alegre e sedutor da dançarina em sua performance. Rodeada pelos músicos e pela atenção da plateia, a câmera atenua o corpo suado da dançarina, mostrando um *travelling* vertical em plano detalhe por todo o corpo da personagem, evidenciando seus passos e gestos que ressaltam a mulata sedutora (passo miudinho, rebolado, enfeites de braços, olhar malicioso). Nesta cena podemos compreender o “cinema metonímico” colocado por Ivanov (1979) ao dizer que com a introdução do som no filme, passou à utilização mínima da montagem de trechos curtos, predominando uma “maior duração de cada plano e à substituição da montagem pelo movimento da câmera.” (IVANOV, 1979, p. 257).

O primeiro verso da canção (*Castigo, chega a todo instante*), dialoga com um *close-up* no semblante gozador da dançarina, que desce em plano detalhe projetando o gingado do seu corpo e alternando com movimentos visuais difusos no cenário pelos versos seguintes (*Ela está com pé quebrado/ Bem feito. Foi pisada de elefante*). No refrão (*Jararaca, vaidosa/ Jararaca, maliciosa/ Jararaca, perigosa*), a câmera mostra a indiferença de Zé Maria em relação ao show e em seguida focaliza o rosto da dançarina, que percebe o desinteresse do policial e lança seu olhar venenoso, dando início a sua investida maliciosa para chamar a atenção dele. Desce do palco e dança exclusivamente para Zé Maria, acariciando-o e sambando ao seu redor, numa sequência de planos médios (o desinteresse do policial) e próximos (a sedução da dançarina) seguindo o ritmo da dança e da canção nos versos *Ela falava todo dia/ Que me queria⁵/ Mas se eu bobearse/ Ela me*

5 Os versos presentes na canção gravada em disco *Que me amava/ e me queria* foram reduzidos ao verso “*Que me queria*” na versão do filme.

mordia, e novamente o refrão, quando Lili, rindo e se insinuando para Zé Maria, senta no colo dele e este a joga no chão ao som do verso (*Eu não sabia que aquele fogo todo era passageiro*), e o show, juntamente com a canção, é parado com a dançarina caída.

Mas como é típico da mulata, Lili não aceita ser rejeitada por Zé Maria e investe em sua sedução, indo ao posto rodoviário (trabalho de Zé Maria), “pedir desculpas” e com seus artifícios, finge perder um brinco para o policial ir devolvê-lo e consegue o que havia planejado: Zé Maria abandona a esposa e passa a viver a intensa paixão com Lili. Na cena que começa entre 13min40s e 14min20s, Zé Maria desiste da sua vida e volta para a churrascaria atrás da dançarina, e no momento do encontro do casal há uma música extradiegética que dialoga com a ação do casal e com a linguagem cinematográfica. Zé Maria abraça e beija Lili deitados no chão enquanto a câmera gira rápido em plano detalhe focando o casal no sentido horário e anti-horário, modelizando o delírio, o desejo inebriante, o torpor e a paixão avassaladora do casal.

Na cena de 15min08s a 15min53s, Zé Maria começa a demonstrar sua possessão e ciúme por causa da profissão de Lili. Propõe viverem juntos em outro lugar e diz: “Eu te amo, Lili.”, mas a dançarina se comporta como a mítica e fria “mulata” do samba e, indiferente, diz no final da cena: “E eu? O que você acha que eu estou fazendo aqui com você?”, e a resposta aparece na cena seguinte (15min49s) respondida pela própria canção-tema, com a primeira palavra do primeiro verso (“Castigo”). A canção segue diegeticamente na cena com mais uma apresentação da dançarina no palco da churrascaria, dialogando com os planos que focam o delírio da platéia, as gargalhadas da dançarina e o ciúme de Zé Maria, enfatizando a beleza, a sensualidade, o gingado, a malícia na

performance da dança e, principalmente, a personalidade interesseira da mulata Lili (conquistadora, não se contenta com um único amor), que volta sua atenção para o jogador do flamengo, Duda, no momento em que ele entra na churrascaria, esquecendo de Zé Maria (*Eu não sabia que aquele fogo todo/ Era passageiro/ Eu não sabia que aquele fogo todo/ Era interesseiro*)⁶. E esta atmosfera de interesse, conquista, traição e ciúme presente na canção se transcodifica na cinematografia da cena seguinte, na insinuação de Lili para Duda, na fisionomia desconfiada e tensa de Zé Maria, na traição de Lili que deixa Zé Maria na churrascaria e passa a noite fora com o jogador. Aqui, o amor de Zé Maria pelo futebol (flamengo) se transforma em raiva (destrói o cartaz do time que está colado na parede do quarto da amante).

Na cena seguinte (19min25s) Zé Maria, dormindo na escada à espera de Lili, é acordado pela canção-tema que parece vir de dentro da churrascaria e encontra a dançarina ensaiando sua coreografia ao som da canção. Aqui, a parte da canção escolhida (*Ela falava todo dia/ Que me queria/ Mas se eu bobearse/ Ela me mordida/ Mas se eu bobearse/ Ela me mordida/ Jararaca, vaidosa/ Jararaca, maliciosa/ Jararaca, perigosa/ Eu não sabia que aquele fogo todo/ Era passageiro/ Eu não sabia que...*) modeliza a traição e a atitude boémia e transgressora da mulata (é a mulher que deixa o homem esperando ao relento por seu retorno) ao mesmo tempo em que é personagem e dialoga com a ação da dançarina (ela está ensaiando sua coreografia). Percebe-se que, por um instante, o espectador pode achar que a canção se apresenta apenas como extradiagética (não fazendo parte da ação dos personagens), mas então

6 Esta cena revela-se como um claro exemplo das “molduras” no texto artístico, da “representação na representação” do teórico russo Uspênski (1979): a canção é representada pelo seu próprio sistema na performance da dançarina e ao mesmo tempo, modelizada pela linguagem cinematográfica.

vem o elemento revelador de sua ação: quando a dançarina desliga o som para discutir com Zé Maria e a música pára.

Tanto o policial quanto a dançarina não “tem mais nada a perder”: Zé Maria abandonou casa, esposa e trabalho para viver o amor doentio por Lili (ele ameaça matá-la se ela o deixar) e essa se comporta como a “mulata”, mulher de muitos amores, que vive cada momento como se fosse o último. E isso fica evidente no discurso da dançarina, que é acompanhado pela melodia apresentada por um arranjo mais lento da canção-tema e este diálogo com a música cria a atmosfera ideal da lembrança e presságio que não seria sentida se fosse apenas pelo discurso (oral) da personagem: “Quando eu era menor, no interior de Minas, de onde eu vim, uma cigana botou carta pra mim um dia, disse que eu ia morrer cedo, de amor. Não é bonito? Pelos meus cálculos, Zé, eu já tô no lucro.”

Um amor que leva ao desespero e à loucura. Este é o estado em que o policial se encontra ao ser deixado pela dançarina, chegando ao ponto de querer se corromper no trabalho como os outros policiais para conseguir mais dinheiro e sustentar Lili, mas é impedido pelo amigo Gouveia. Abandonado por dançarina, Zé Maria se entrega à bebida e à reclusão. Neide, a esposa traída, vai ao seu encontro junto com o amigo Gouveia e os valores retornam ao “tradicional”: o homem traidor e boêmio e a esposa que aceita a condição e o deixa voltar para casa. Já em casa, Zé Maria escuta a torcida do Flamengo se preparando para ir ao jogo no Maracanã e lembra que Lili está lá acompanhando o jogador Duda. Neste momento (23min55s), Zé Maria sai escondido da esposa, e passando (mostra a sombra e o caminhar pesado dos sapatos) na frente de um santuário com uma imagem de Maria segurando o Menino

Jesus com uma vela acesa e a chama da mesma se treme. A ação dessa cena serviu como signo (índice) premonitório do crime.

O futebol que antes era o amor de Zé Maria transforma-se em repulsa traduzida pelos movimentos rápidos e nauseantes da câmera alternando vários planos que captam a torcida do flamengo, o colorido das bandeiras esvoaçantes, os gritos de guerra, as palmas, as jogadas de Duda, o seu gol, a alegria, os fogos e a imagem de Lili gritando por Duda. Ação que faz o policial sair correndo do estádio e tampar os ouvidos. É nessa hora que Zé Maria vê Lili comprando bebida e vai ao seu encontro.

Em meio aos gritos da torcida comemorando o gol do flamengo, a cena acontece com Zé Maria insistindo para que Lili fique com ele, mas ela friamente se recusa, afirmando que ama o jogador Duda, da mesma forma que o amou outrora, e a única maneira dele impedi-la de ir à Itália com o jogador é se ele a matar. É então (27min05s) que Zé Maria consegue um ferro retirado da grade do estádio e traspassa a barriga da dançarina. A cena ocorre simultaneamente com planos que captam os festejos da torcida, alternados pelos planos do grito e do rosto agonizante da dançarina, com closes da batucada do samba de um atabaque sendo tocado por um torcedor.

O arranjo instrumental da canção-tema *Pisada de Elefante* é tocado na última cena, com Zé Maria aos prantos no chão agarrado ao corpo sem vida de Lili. O arranjo é alegre, dançante, moderno (instrumentos eletrônicos), mas consegue dialogar com a cena trágica do crime passional, personificando a ironia do “castigo” diante da traição. Sem falar que a linguagem cinematográfica conseguiu ir além das fronteiras da canção (mas sem sair das suas), modelizando através da sua

linguagem não só o amor, a mulata, o ciúme, a tragédia, já presentes no texto da canção, mas o universo que permeia a obra de Jorge Ben Jor e a cultura do samba: o futebol (flamengo), a boemia, a dança, e ainda, fermentou o legado do Cinema Novo (“ter alguma coisa a dizer [...] uma ideia de mundo”). (DIEGUES *in* Revista CINEMAIS, nº 17, maio/junho, 1999, p. 14), com a abordagem da realidade do cotidiano da Zona Oeste do Rio de Janeiro e da visão ideológica com a crítica à corrupção mostrada através do policiamento rodoviário, no sentido da lógica do espetáculo: não a realidade em si, mas numa observação da realidade. E nesse patamar, superior à realidade que se encontra a lógica do espetáculo, também esteve presente a “mulata” (figura mitológica da cultura do samba) representada pela dançarina, numa vida guiada através de impulsos e desejos, que vai além da ornamentação do filme e se instaura como forma de expressão artística.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empenhando-nos para compreender as relações dos conjuntos de signos verbais e não-verbais na cultura como resultado da transformação da informação em linguagem, ou seja, como “textos culturais”⁷, buscamos estabelecer relações intersemióticas entre as canções inseridas nas trilhas sonoras no primeiro episódio do filme *Veja Esta Canção* de Carlos Diegues com a montagem e o contexto desta produção cinematográfica, levando em conta a diversidade de estilos, técnicas e a “poeticidade” da canção popular feita para o filme, ou pré-existente inserida no mesmo.

Estabelecemos uma análise intersemiótica (entre sistemas de signos)

7 Sistemas que matêm relação direta com a linguagem que os precedem, mas também são geradores de linguagens, um espaço semiótico “onde as linguagens interferem-se e auto-organizam-se em processos de modelização.” (MACHADO, 2007, p. 31).

por entendermos que o sistema poético - neste caso, o da canção - não pode ser modificado pela linguagem do cinema nem por outra qualquer, pelo simples fato de que o conjunto de sua informação (conteúdo) deixa de existir se tirarmos de sua forma (estrutura) original (LÓTMAN, 1978b, p. 39). A canção inserida no filme conserva as particularidades de seu sistema, mas poderá relacionar-se com as particularidades do sistema cinematográfico, contribuindo para um enriquecimento mútuo das significações na obra fílmica, pois “um sentido descobre suas profundidades ao encontrar e ao tangenciar outro sentido, um sentido alheio: entre eles se estabelece um tipo de *diálogo* que supera o caráter fechado e unilateral desses sentidos, dessas culturas [...]” (BAKHTIN *apud* MACHADO, 2003, p. 28-29).

4. REFERÊNCIAS

BEN JOR, Jorge. Pisada de Elefante. In: *Ben Jor Word Dance*, 1995.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 26ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 815-816.

DIEGUES, Carlos. *Veja Esta Canção*. Rio de Janeiro: Banco Nacional e TV Cultura, 1994.

_____. *Conversa com Carlos Diegues – Conceição a 40 graus. Carnavalização, a lógica do espetáculo e a palavra-chave do século 20*. CINEMAIS – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Nº 17, maio/ junho, 1999, p. 7- 47.

Entrevista sobre *Veja esta Canção*. Disponível em: (<http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2014/02/1994-veja-esta-cancao.html>). Acessado em 20/02/2015.

IVANOV, V. V. Sobre a Estrutura dos Signos no Cinema. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). *Semiótica russa*. Trad. Boris Schnaiderman. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979.

LÓTMAN, I. *Estética e Semiótica do Cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

_____. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b.

LÓTMAN, I. & USPENSKII, B. Teoria da Semiótica da Cultura (1971). In: LÓTMAN, Iúri; USPENSKII, Bóris; IVANÓV, V. & outros. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Livros Horizonte. Lisboa. 1981.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*, S. Paulo: Ateliê Editorial/FAFESP. 2003.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: DINALIVRO, 2005.

PERRONE, Charles. *Letras e Letras da MPB*. 2ª edição histórica. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. Edusp, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

ZENICOLA, Denise M. *Samba de gafeira: performance da ginga*. Tese de Doutorado. Centro de Letras e Artes, UNIRIO. Não publicado, 2005.

UMA PERCEPÇÃO SEMIÓTICA DO CÔMICO EM ÓPERA DO MALANDRO

Rafael Torres Correia Lima (UFPB)*
Elinês Albuquerque Vasconcelos e Oliveira (UFPB)**

* Doutorando em Letras na área de Estudos Semióticos, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UFPB), sob a orientação da Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira. O presente artigo é parte de sua tese, em andamento, sobre a carnavalização presente no livro e no filme intitulados *Ópera do Malandro*.

** Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP/ 2003). Professora dos cursos de Graduação e Pós-graduação em Letras da UFPB. No PPGL, desenvolve pesquisa na Linha de Estudos Semióticos, com ênfase em Semiótica do Teatro.

Neste trabalho, escolhemos como objetos de estudo o livro *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque, e o filme homônimo (1985), de Ruy Guerra, com o propósito de percebermos diferentes perspectivas quanto à compreensão das obras a partir de uma visão semiótica. A categoria do cômico será o tema a ser examinado, envolvendo não somente essa matéria, mas, também, as concepções de personagem, palavras (diálogos) e aparências exteriores. Assim, o nosso objetivo é analisar a estruturação do cômico presente nas duas obras por meio dos elementos descritos.

Muitas são as tentativas de definir o cômico. Em um primeiro momento, busca-se distingui-lo do trágico. Pensa-se naquele como o inverso deste. Contudo, a teoria do cômico não pode se sujeitar a existir como uma categoria que perdura na dependência de outra. Os conceitos de sublime, trágico e belo não devem ser fundamento para a compreensão do cômico. Este necessita ser analisado como um sistema que possui a sua própria lógica e organização para, assim, desenvolver-se conceitualmente. Vale ressaltar que, normalmente, o riso é o resultado do efeito do cômico, entretanto aquele pode não acontecer apesar de este existir. Alguns teóricos não fazem essa distinção; Propp (1992), por sua vez, afirma que é dispensável o vínculo entre o objeto cômico e a pessoa que ri. O riso muitas vezes dependerá de algumas circunstâncias nas quais o sujeito deverá estar inserido, como as de relações históricas, sociais e pessoais. Já o cômico é o objeto que pode provocar o riso, ou melhor, é uma categoria estética que, juntamente com o riso, estrutura a comicidade. Dessa forma, para esse trabalho, consideraremos o cômico como esse objeto que tem a possibilidade de provocar o riso.

Outros teóricos também serão base para o nosso trabalho, como Bergson e Bakhtin. O primeiro estudou o riso em suas mais diversas formas de surgimento, como transposição, inversão, quiproquó, repetição, fantoche etc. Bakhtin, por sua vez, explorou o tema da carnavalização, por meio de imagens ambivalentes e burlescas motivadoras do riso. Salientamos que Bergson e Bakhtin fazem referências ao riso. Assim, não podemos ser inflexíveis ao tratarmos do riso e do cômico como uma só categoria (o objeto risível), visto que em diversos momentos os teóricos não fazem essa distinção.

Nas obras artísticas, analisaremos como aparece o objeto cômico em algumas de suas passagens no que se refere aos nomes dos personagens, às palavras (diálogos) e às aparências exteriores. Assim, pretendemos perceber que a comédia não proporciona apenas o divertimento gratuito, mas uma reflexão do contexto em que estão inseridas.

A Semiótica da Cultura busca examinar os signos presentes nos textos culturais. Deste modo, faz-se necessária uma observação atenta a todos os elementos presentes nas obras. As categorias escolhidas são algumas das diversas contidas nos textos. A seleção, por sua vez, deu-se com o intuito de compreendermos conceitos da visão semiótica e cômica em torno dos trabalhos artísticos.

Dentre os personagens do livro *Ópera do Malandro*, há um delegado de polícia cujo nome é Chaves. Entretanto, ele também é conhecido pelo apelido de Tigrão. A escolha das palavras para denominar um indivíduo pode expressar algumas características pertinentes, além disso, há a possibilidade de indicar meios de interpretações para compreendermos outros personagens que estão ligados diretamente a ele.

O nome da personagem, que vem do texto, pode ser pobre sob o ângulo semântico, servindo apenas para indicar o sexo da personagem (...). Entretanto, o nome também pode ser empregado como meio de vincular uma variedade de significados, como a nacionalidade da personagem (nome estrangeiro), os principais traços de sua personalidade (...). Pode mesmo assumir todo um agrupamento de significados precisos e sombras de significado. (VELTRUKI, 2006, p. 177).

Na literatura brasileira, conhecemos a importância dos nomes de alguns personagens. Suas explicações, às vezes, vêm do próprio ser ficcional, como é o caso de Dom Casmurro. Segundo o protagonista, o nome surgiu no sentido de uma pessoa quieta e que tenta passar por um ser que não é. O “Dom” é irônico, devido a sua maneira de fidalgo. Em outros casos, a crítica procura entender os nomes, revelando curiosas descobertas. Em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a cadela da família possui um nome, “Baleia”, enquanto os filhos do casal não possuem, apenas recebem as denominações de “menino mais velho” e “menino mais novo” para diferenciá-los. Esses processos inerentes aos nomes dos personagens são uma das características do autor para antropomorfizar a cadela e zoomorfizar os meninos.

No livro *Ópera do Malandro*, o delegado é chamado, normalmente, de duas maneiras: “Chaves” e “Tigrão”. O primeiro nome remete ao instrumento de metal que, ao introduzi-lo em uma fechadura, serve para abrir ou fechar portas e cadeados. Reparemos que a palavra está no plural, sugerindo que o personagem é capaz de funcionar em variados acessos. O objeto “chave” também é um símbolo de posse e de ordem,

uma vez que o sujeito possuidor do material desempenha a função de abertura e fechamento a seu critério. Para Chevalier (2012), a chave tem a capacidade de ser interpretada como metáfora do poder e da lei. Um delegado recebe o dever de representar o Estado, seu poder e sua lei, por isso o nome “Chaves” mostra-se oportuno para o personagem. Contudo, na obra, os únicos personagens que se referem ao chefe de polícia pelo seu nome são Duran, Vitória, Teresinha e Max. Sob uma perspectiva geral, os três primeiros seres pertencem à classe alta. Duran é um cafetão, Vitória é sua esposa e Teresinha, a filha. Já Max é um malandro cuja amizade com o delegado vem desde a infância, tendo certa liberdade no tratamento, por isso é o único personagem que destoa.

O apelido do delegado, “Tigrão”, é uma alusão ao felino asiático conhecido por ser um animal caçador e feroz. O nome no grau aumentativo intensifica as características do personagem, transformando-o em mais perverso, temido e perseguidor que o próprio animal selvagem. Os personagens que aludem ao policial pelo apelido são, justamente, os caçados, como Geni, Barrabás, Dorinha e Max. Duran reporta à alcunha, mas em uma circunstância singular, quando tenta meter medo no delegado.

Enquanto o nome “Chaves” é usado pela alta classe, o apelido “Tigrão” é referido pelos de classe baixa, marginalizada. Dorinha é uma prostituta, Barrabás é um malandro e Geni é um travesti que se prostitui e participa, ao mesmo tempo, dos negócios ilegais organizados por Max. E este, como já sabemos, trata em diversos momentos o delegado por variados nomes.

Considerando que Max é o único personagem que chama o policial pelo nome e pelo apelido, vamos analisar determinadas circunstâncias em que o chamamento é utilizado pelo malandro.

Em uma das cenas, Max foi preso pelo delegado sob as ordens de Duran, que ameaçou realizar uma passeata contra o policial. Na cadeia, o protagonista malandro tenta, engenhosamente, convencer Chaves de que não haverá nenhuma passeata e, portanto, merece ser solto. Em sua fala direta com o delegado, ele diz:

Max: Não vai dizer que se impressionou com aquele forrobodó, vai? As meninas morrem de medo da puta velha da minha sogra. Elas me adoram, Chaves. Os rapazes então, são unha e carne comigo. E você é muito macaco velho pra cair no blefe dos Duran. Me solta pra ver se acontece passeata... Acontece nada. Olha pra mim, Chaves! Não vai me soltar? (BUARQUE, 1978, p. 131).

Primeiramente, Max procura minimizar toda a confusão causada por Duran, quando prometeu realizar uma passeata denunciando atos de corrupção e a amizade do policial com o malandro. Para isso, o protagonista argumenta que as meninas, que iriam segurar os cartazes da denúncia, têm medo de Vitória, mas o adoram, sendo, dessa forma, incapazes de prosseguir com a delação. Da mesma maneira são os malandros que o acompanham. Max diz que eles não o trairão. Reparemos que o malandro utiliza de uma lógica positiva no momento em que se refere aos possíveis adversários operacionais, as prostitutas e os malandros. Ele utiliza as expressões “adoram” e “unha e carne” para demonstrar segurança ao delegado de que nada irá ocorrer contra a sua vontade, uma vez que o verbo “adorar” tem o significado de venerar, idolatrar e reverenciar e “unha e carne” significa que estão sempre juntos. Assim, segundo Max, eles não farão nada contrário a

sua vontade. Por outro lado, ele busca destruir a ideia de força criada em torno da figura de Vitória. Max a chama de “puta velha da minha sogra”, dando a entender que é uma mulher sem força e sem firmeza para cumprir o prometido. Sobre a família Duran, Max diz que a ameaça é apenas um “blefe”, por se tratar de pessoas que não têm força para pôr seus planos adiante, tentando, com isso, iludir o chefe de polícia. Por fim, para completar a sua arguição, o malandro trata o delegado de maneira solene, chamando-o pelo nome e fazendo elogio, por meio da expressão “macaco velho”. Essa é uma expressão com o sentido de um indivíduo experiente, inteligente e esperto. Logo, Max exalta Chaves para que este se sinta confiante e corajoso, podendo até enfrentar as ameaças da família Duran. Observemos que o chamamento pelo nome do delegado é parte fundamental da fala de Max, pois se ele tratasse Chaves de maneira informal, haveria uma grande possibilidade de este não o levar a sério. Com isso, concluímos que Max, nesse contexto, chama o delegado pelo nome para convencê-lo de que merece ser solto, pois não haveria motivo para se preocupar com a possível passeata.

Por outro lado, o protagonista malandro adota o apelido Tigrãopara o delegado a fim de demonstrar intimidade e, ao mesmo tempo, intimidar quem tem necessidade. É o caso de um momento em que Barrabás descumpra uma ordem para procurar o vestido de noiva de Teresinha. Daí, Max faz menção ao chefe de polícia para impor medo ao seu colega de malandragem.

Max: (...) Levanta e faz o que eu te digo! E tem mais!
Eu não te pago pra fazer biscate de traficante, viu?
Aliás, parece que o Tigrão, nosso bravo inspetor, tá a fim de desbaratar uma quadrilha aí. E eu soube

que você, Barrabás, é quem tá encabeçando a lista do Tigrão. (BUARQUE, 1978, p. 51-52).

Percebemos que Max ordena a Barrabás que se levante e obedeça. Para isso, aquele apresenta uma informação que, ao que tudo indica, somente teria se viesse da polícia. Ele expõe o seu conhecimento de que Barrabás está fazendo serviços para traficantes e, como fundamento, cita o delegado. Entretanto, ele não usa o nome deste, mas o apelido, chamando-o de “Tigrão”. Com isso, o malandro mostra ao outro que possui certa intimidade com o policial, já que apelido é um nome dado a um indivíduo a partir de determinadas características particulares. Assim, para apelidar alguém, faz-se necessário conhecê-lo. Ao fazer menção a Tigrão, Max revela que convive com o delegado e, portanto, possui prestígio junto a este. Além dessa sutil informação, o malandro ainda acrescenta que Barrabás está no topo da lista de Tigrão. Ou seja, podemos inferir que, para se ter acesso a uma série de nomes de criminosos procurados pela polícia e ainda ter ciência de que determinada pessoa encontra-se como prioridade, é necessária uma relação de companheirismo entre o policial e o malandro. Dessa forma, Max consegue convencer o seu colega de contrabando a procurar o vestido de sua noiva.

O cômico, por sua vez, não está nessas passagens, mas no próprio apelido do delegado que é utilizado para desmoralizá-lo.

Quando Chaves e Vitória invadem um dos bordéis a procura de Max, o policial saca o revólver e dá um tiro no chão. Nesse momento, Max, com o intuito de dissuadir o delegado, diz:

Max: (...) Ah, eu logo vi. Isto é uma raridade, Roy Rogers, quer vender? Um colt! Mas, vem cá, é com esta peça que a polícia carioca pretende proteger a sociedade? Não, Tigresa¹, assim você me deixa encabulado... (BUARQUE, 1978, p. 125).

Para começar, Max chama Chaves de “Roy Rogers”, fazendo referência a um ator americano que participava de filmes de faroeste. Essa alusão ocorre justamente porque o policial está portando um revólver *colt*, que, muito provavelmente, foi fabricado no século XIX. O malandro ainda ironiza o delegado por meio de uma retórica sobre a proteção da sociedade pela polícia. Todavia, o cômico que nos interessa está relacionado à alcunha que o malandro concede ao policial. Ao chamá-lo de “Tigresa”, Max tenta rebaixá-lo. Esse rebaixamento é uma estratégia de agressão ao delegado. Ao denominá-lo desse modo, Max demonstra certa superioridade, uma vez que a palavra possui um sentido pejorativo, fazendo referência ao feminino de “tigre”. Assim, ele exprime, além da feminilidade, uma imagem inofensiva, frívola e fútil do personagem. Para Propp (1992, p. 67), “chamar uma pessoa com o nome de um animal qualquer é a forma mais difundida de injúria cômica tanto na vida como nas obras literárias”. Ademais, ao humilhar o policial, o malandro inverte os valores. Este se engrandece ao aviltar aquele. Podemos perceber que há um “mundo ao avesso”, pois o policial deveria ser exaltado por sua chegada e o marginal, depreciado.

Uma ação semelhante ocorre no filme *Ópera do Malandro*. Nesse, o personagem do delegado não tem um nome próprio. Ele é conhecido

1 Interessante notar que, em todas as passagens da obra *Ópera do Malandro*, a palavra “tigresa” é escrita com “eza” e não com “esa”, que seria a grafia correta. Entretanto, acreditamos que seja um erro de editoração, já que a palavra está escrita de forma incorreta em todos os trechos.

pelo seu cargo. Essa informação já se torna bastante significativa se pensarmos que a falta de um nome próprio é típico de alguém ordinário e sem importância. Entretanto, o seu posto encobre a lacuna. Na maioria das vezes, os personagens se referem a ele como “Tigrão” e “delegado”. Porém, ele também é denominado de “xerife” por Max. Seguindo a mesma lógica do livro, a representação do policial é verificada como um ser feroz e corajoso. Inclusive, ele utiliza um chicote como instrumento de trabalho, o que reforça essas ideias de bravura. Segundo Chevalier (2012, p. 233), o chicote é um “símbolo do poder judiciário e de seu direito de infligir castigos”. Como a polícia é uma corporação que pertence ao poder judiciário, a imagem de Tigrão é relacionada a esse poder e, por isso, carrega o instrumento-símbolo. O chicote também demonstra autoridade, possuindo certa autonomia em aplicar repreensões.

Apesar de essa figura ser construída como detentora de poder, em uma cena os desempenhos se invertem. O malandro, que é um ser marginal, torna-se um indivíduo forte e vingador, enquanto o delegado se transforma em um sujeito dócil e humilhado.

Tigrão estava tendo um relacionamento com Margot, uma prostituta preferida pelo delegado e pelo malandro. Contudo, Max, após ter passado um tempo fora devido a um acordo entre ele e Tigrão, retorna ao subúrbio e propõe fugir com Margot. Esta, por sua vez, aceita. Quando estão passando por um terreno, são flagrados pelo delegado, que ameaça os dois. Após um confronto verbal e uma disputa com moedas, eles iniciam uma luta e, no final, Max sai vencedor. Diante da vitória, o malandro, dominando fisicamente o policial, passa uma navalha no rosto e nas calças deste, obrigando Tigrão a se rastejar ao sair do local. Max, então, enxota-o, dizendo: “Agora some daqui, Fifi! Some daqui, vai! Vai! Seu

bunda-mole! Some daqui, Fifi! Vai! Nem desta vez tu conseguiu ganhar, hem xerife? Hem xerife? Some daqui, Fifi! Xerife de merda! Vai! Some daqui, Fifi! Some!” (1h:37min:52s)(GUERRA, 1985). Verificamos que Max não se contenta em apenas ganhar a batalha, mas expulsa e humilha o delegado. Ao chamá-lo de “bunda-mole”, percebe-se claramente a expressão no sentido pejorativo de covarde, assim como ao denominá-lo de “xerife de merda”, visto que “xerife”, na América do Norte, é a posição policial de grande importância para o cumprimento da lei, contudo, Max fala que é um xerife de merda, isto é, insignificante. Observe que o título de “xerife” é o de um funcionário imbuído de autoridade, encontrando-se em um alto posto, apesar de Max designá-lo com bastante ironia. Já o adjetivo “merda” remete ao baixo corporal, um excremento. Tigrão, portanto, é considerado como possuidor de um cargo elevado, porém não inspirando respeito. Esse insulto feito pelo malandro lembra os dizeres de Bakhtin sobre a excentricidade e o contato familiar.

O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco. A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar. (BAKHTIN, 2013, p. 140, grifos do autor).

Se observarmos que Tigrão é um delegado de polícia e é desmoralizado por um malandro, isto é, por uma pessoa inerentemente

marginalizada, verificaremos que há uma familiaridade entre as partes. Essa liberdade se dá por serem amigos de infância. Todavia, no atual momento em que se passa a cena, trata-se de um representante da lei e de um personagem-típico gatuno. Existe, assim, uma quebra da vida extracarnavalesca, uma singularidade, uma excentricidade, que ocorre por um tempo determinado, ou seja, até o fim da disputa entre os dois.

Percebe-se, também, uma oposição na expressão “xerife de merda”, que sugere um pensamento carnavalizado: o antagonismo “sério-cômico”. Refletindo sobre a palavra “xerife” como signo de autoridade, cumpridor da lei, o vocábulo “merda” se torna, dessa forma, o signo do cômico, por rebaixar o que inicialmente era superior. É a “ridicularização do supremo” (BAKHTIN, 2013, p. 145). Além disso, esse rebaixamento acontece por meio de um insulto que remete ao baixo corporal, visto que “merda” obtém o sentido de excrementos, mas, no caso específico, podemos inferir que Max adjetiva Tigrão como uma autoridade insignificante, desprezível e corrupta.

O malandro, após vencer a batalha contra o policial, nomeia-o de “Fifi”. Tigrão sai da cena engatinhando e com as calças rasgadas, como um gato inofensivo. A expressão de Max, portanto, tem o intuito de rebaixar mais uma vez o delegado. “Fifi” pode, nesse contexto, referir-se a outro felídeo que não é o tigre, mas um gato, pois o próprio ato de engatinhar sugere que pensemos dessa forma. Logo, comprovamos a ideia da inversão de papéis. Max adquire uma posição elevada, de caçador e guerreiro, enquanto Tigrão é rebaixado, tornando-se a caça e o covarde.

Outra maneira de percebermos o objeto cômico na obra teatral é por meio das palavras (diálogo). Para fins de esclarecimentos sobre o elemento a ser analisado, Kowzan explica que

consideramos os signos da palavra sob a acepção linguística. Trata-se das palavras pronunciadas pelos autores durante a apresentação. (...) A análise semiológica da palavra pode situar-se em diferentes níveis: não somente ao semântico (...) mas ao nível fonológico, sintático, prosódico, etc. (KOWZAN, 2006, p. 103-104).

O diálogo entre os personagens é que será o centro de análise nesse instante, ou seja, as conversas entre eles serão observadas visando compreender os seus propósitos, as suas condutas e as suas relações. Por isso, não devemos desconsiderar nenhum nível da palavra, como afirma Kowzan, pois qualquer vocábulo pode ter a possibilidade de revelar informações favoráveis ao entendimento das obras. Para isso, verificaremos um fragmento da situação em que Vitória se dirige a Duran, tentando defendê-lo dos ataques das prostitutas que reclamam dos acessórios sensuais fornecidos pelo marido. Ela diz:

Vitória: (...) O meu marido trabalha pra vocês dia e noite, sentado nessa escrivaninha. É um trabalho intelectual! O homem tá se ardendo em hemorroidas e vocês ainda acham pouco? Tenham dó. (BUARQUE, 1978, p. 95).

Vitória busca proteger o marido contra as funcionárias. Para isso, ela usa o argumento de que ele, apesar de não trabalhar nos mesmos locais que elas, fica o dia todo à mesa realizando o seu ofício. Este ocorre por métodos intelectuais. Vejamos que o intelecto compreende a inteligência, o mental e o espiritual. Portanto, Vitória remete a um cargo elevado e superior. Por outro lado, como consequência, Duran padece

de uma forte hemorroida. Essa situação apresentada é uma patologia provocada por um aumento de volume da veia que está localizada no ânus. O objeto cômico, nessa passagem, ocorre, justamente, pelo fato de o trabalho elevado de Duran ter como efeito uma doença que alude ao baixo corporal. Bakhtin (2008), sobre o aspecto corporal no contexto da carnavalização, assegura que o elevado é simbolizado pela cabeça, enquanto os órgãos genitais, o ânus e o ventre representavam o baixo. Somos capazes de perceber a identificação da cabeça com o intelecto afirmado pelo personagem e a hemorroida seria o baixo corporal.

Propp também destaca algumas categorias que demonstram a comicidade presente na fala de Vitória. Esta, ao tentar fazer com que Duran fosse levado a sério pelas funcionárias, termina por ridicularizar o próprio trabalho do marido. Ao pôr em ridículo a profissão de Duran, surge o objeto cômico. As atividades ridicularizadas são representadas “apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo” (PROPP, 1992, p. 79). Entendemos que o cômico acontece porque Vitória não remete exatamente à relevância do exercício intelectual, mas a um aspecto físico que não pertence a sua essência. Além disso, outro traço que se reporta ao cômico é o exagero dado pelo personagem à situação relativa ao corpo de Duran, uma vez que o trabalho intelectual sentado não é o causador de hemorroidas. “A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas” (PROPP, 1992, p. 90). O exagero dado por Vitória se dá em um aspecto negativo do trabalho de Duran e, por isso, torna-se motivo de zombaria. O ridículo não é as hemorroidas, porém a causa negativa do aparecimento delas. Portanto, a patologia é um exagero que ridiculariza o trabalho intelectual de Duran por meio de um defeito

físico. Mais uma vez, fundamentado no estruturalista russo, podemos fortificar nosso argumento sobre o objeto cômico, visto que “o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito” (PROPP, 1992, p. 88).

As aparências exteriores são o terceiro sistema semiótico que examinaremos com o objetivo de verificar como ocorre a comicidade na Ópera do Malandro. Nessa ocasião, selecionamos uma cena do filme em que se torna perceptível o cômico por meio dos aspectos externos aos personagens, como o penteado, a maquilagem, os acessórios, as vestimentas etc.

Vimos, anteriormente, que Duran é um cafetão no livro Ópera do Malandro. No filme não é diferente, no entanto ele não se chama Duran, mas Strudel. Este cafetão recebe, constantemente, mulheres marginalizadas, muitas vezes por indicação do próprio chefe de polícia. Em uma das apreensões deste, está Fichinha, uma mulher que veio do nordeste e que foi presa por engano, confundida com uma comunista. Após ser solta, Tigrão aconselha Fichinha a procurar Strudel. Ao chegar a casa deste, Fichinha é recebida com muita desconfiança, pois aparentemente não era boa para o serviço, uma vez que se encontrava com uma aparência degradante. Strudel, não querendo desconsiderar uma possível funcionária para os seus negócios, faz uma entrevista com Fichinha, perguntando o seu nome, de onde viera e se, em determinado momento, contraíra doenças. Ao pedir para ela dar uma volta, a cena muda e Fichinha surge em uma área central destacada, rodeada pelas outras funcionárias que, formando um círculo, iniciam uma dança e cantam *Viver do amor* (Chico Buarque – 1985). Essa roda formada pelas prostitutas em volta de Fichinha pode ter o sentido, segundo Chevalier (2012), de mudança, reinício e renovação. Assim, Fichinha estaria participando de

um ritual de iniciação a uma “prostituição profissional”, dado que ela já se considerava puta. Percebemos, a princípio, que se trata de um rito profano, típico de um contexto carnavalizado. “O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação” (BAKHTIN, 2008, p. 6). Há uma conexão entre esse entendimento de carnaval e o de rito, por Chevalier. Portanto, inferimos tratar-se de um rito carnavalesco.

Discorremos, também, que Fichinha fica, durante a cena, em uma área central. Esse espaço é semelhante a um picadeiro, já que é uma área circular, situado no centro, parecido com o que existe nos circos, sendo que em menor tamanho. Nesse local ocorre uma transformação do personagem. Ela recebe um novo penteado, nova maquiagem, nova roupa e alguns acessórios. É nesse conjunto de elementos que encontramos o objeto cômico, a própria Fichinha travestida. A linguagem carnavalesca

caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como uma paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’. (BAKHTIN, 2008, p. 10).

Dessa forma, Fichinha é introduzida em uma segunda vida, transpondo da sua existência medíocre para uma considerada elevada por meio do travestimento realizado pelas funcionárias de Strudel. Ela

assume uma superioridade construída pelo avesso à vida comum, somente adquirindo essa posição, portanto, por pertencer ao mundo carnavalesco.

Ela obtém, na sequência, seios postiços, uma peruca loira, um vestido colorido, mudança na maquiagem, colar, brinco, pulseiras e uma bolsa vermelha. Por se tratar de uma iniciação ao mundo da prostituição, podemos entender os seios postiços como referência ao âmago, mas é um íntimo falso e artificial, já que uma prostituta não deve ter uma relação estreita de amizade com os seus clientes. A peruca loira remete ao extravagante e ao dissimulado, por ser um cabelo falso e bastante alto. Propp afirma que “para criar caracteres cômicos é necessário certo *exagero*” (PROPP, 1992, p. 134). O exagero, então, que está se formando em torno de Fichinha, transforma a imagem dela em cômica, logo, ela é o objeto cômico. A cor da peruca, com base em Chevalier (2012), serve para destacar, visto que o amarelo é a cor que mais se sobressai dentre as outras. A bolsa vermelha é um acessório que tem a possibilidade de ser interpretada como um signo que faz referência ao prostíbulo. A bolsa remete ao pagamento e o vermelho à antiga lâmpada das casas de tolerância, isto é, a bolsa vermelha pode significar um convite à prostituição mediante pagamento. O ato de rodar a bolsa também é um signo regionalizado de oferecimento à prostituição. Por sua vez, sobre o vestido colorido, há uma peculiaridade. Ele é composto por variadas cores que lembram a tenda de um circo, o universo circense. Um ponto em comum entre o circo e o bordel é que são considerados espetáculos de variedades.

O espetáculo circense em si constituía-se como uma produção que encarnava a própria ideia dos espetáculos de variedades, entre eles o cabaré em todas as suas propostas e transformações vivenciados em vários períodos históricos (SILVA, 2010, p. 19).

Nesses espetáculos estão inclusos a dança, a música, as cenas cômicas, o teatro etc. O cabaré também tinha essa noção de multiplicidade de apresentações artísticas, em que a maioria das exibições eram as mesmas do circo. Com o tempo, o termo *cabaré* tomou outro sentido. No nordeste, “é comum toldos serem armados, como circos itinerantes, mas que seus espetáculos se resumem a exibições de mulheres fazendo *striptease*, por exemplo” (SILVA, 2010, p. 6). O “cabaré”, por isso, passou a ser intrínseco aos outros termos hoje conhecidos referentes à prostituição, como “bordel”, “prostíbulo”, “casa de tolerância”, “puteiro” etc. Assim, podemos, a partir dos elementos expostos por Fichinha, compreender que ela está em um processo de iniciação à prostituição e que a constituição de sua imagem passa a ter afinidades com as mulheres que estão ao seu redor.

Finalmente, ao analisar esse panorama, verificamos alguns pontos essenciais para o entendimento dos objetos cômicos nas obras artísticas. Os nomes dos personagens não são definidos aleatoriamente. Por isso, não devemos desconsiderá-los em uma análise. No caso dos *corpora*, vimos como o nome “Tigrão” adquire variedades significativas no decorrer dos acontecimentos. Nos dois momentos observados, os termos “Tigresa” e “Fifi” assumem identidades cômicas e pejorativas, revelando um policial submisso e covarde perante o protagonista Max. No que se refere às palavras em diálogo, o livro nos mostrou que, em uma fala de Vitória,

foi possível comprovar a comicidade também presente nesse ato. As hemorroidas adquiridas por Duran tornaram a sua profissão ridícula, uma vez que o seu trabalho, segundo a esposa, era intelectual, mas a consequência foi um defeito físico. Já quando tratamos de Fichinha, um personagem vindo do nordeste em busca de aceitação, verificamos uma transformação carnavalesca pela qual atravessou. Essa mudança expôs a morte do antigo personagem e o nascimento de um novo, no papel de uma prostituta como profissão regular. Com isso, nos três elementos analisados, percebemos a categoria do cômico, seja ela em sua característica pejorativa, exagerada seja carnalizada. As duas obras não possuem apenas o interesse em fazer o espectador rir, mas, também, fazê-lo refletir sobre alguns problemas no que se refere à prostituição, à corrupção policial e à marginalização de grupos sociais.

1. REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. 2008. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (Tradução de Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília.

_____. 2013. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. (Tradução de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BERGSON, Henri. 1983. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. (Tradução de Nathanael C. Caixeiro). Rio de Janeiro: Zahar Editores.

BUARQUE, Chico. 1978. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. 2012. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 26. ed. (Tradução de Vera da Costa e Silva...[et al.]). Rio de Janeiro: José Olympio.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Texeira; CARDOSO, Reni Chaves. 2006. *Semiologia do teatro*. 2. ed. 1ª reimpr. São Paulo: Perspectiva.

Ópera do Malandro. 1985. Direção: Ruy Guerra. Produção: Marin Karmitz e Ruy Guerra. Intérpretes: Edson Celulari; Claudia Ohana; Elba Ramalho e outros. Roteiro: Chico Buarque; Orlando Senna e Ruy Guerra. Músicas, letras e diálogos: Chico Buarque. Direção musical e arranjos: Chiquinho de Moraes. Brasil, França: T.F.1 Films Productions. (100MIN). Baseado na obra "Ópera do Malandro" de Chico Buarque.

PROPP, Vladímir. 1992. *Comicidade e riso*. (Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade). São Paulo: Ática.

SILVA, Erminia. 2010. *Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense*. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5213/3763>. Acesso em: 17 mai. 2015.

A ESCRITA COLETIVA DAS REDES SOCIAIS: ORGANIZAÇÃO DE UMA GRAMÁTICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS VIRTUAIS

Maria Teresa Tedesco V. Abreu (UERJ)*
Cristina Normandia (UERJ)**

*

Professora e pesquisadora (UERJ/FAPERJ).

**

Doutoranda do curso de língua portuguesa da UERJ.

1. A SOCIEDADE EM REDE

Segundo fontes da *Internet*, no mundo há 1,23 bilhões de usuários cadastrados na rede social *Facebook*. Desses, 61,2 milhões são do Brasil¹. Para se ter uma ideia, o número de usuários brasileiros do *Facebook* é superior ao número de habitantes do estado do Rio de Janeiro que, segundo dados do IBGE/2014, são de 16.461.173 habitantes. Esses dados são significativos para compreendermos que, estar conectado à *Internet* ou, especificamente, estar conectado a qualquer rede social, configura estar incluído social e culturalmente. Entretanto, isso também gera outra face: a dos excluídos digitais. A *Internet* ganhou espaço com a globalização e organizou a sociedade em rede, conceito proposto por Castells (1999), que, em outras palavras, significa a comunicação de muitos com muitos. Ainda de acordo com Castells (1999), estamos diante de uma nova estrutura social, uma sociedade constituída por redes em todas as práticas sociais. Santaella (2004, p. 38) observa:

Na Internet, a palavra “rede” deve ser entendida em uma acepção muito especial, pois ela não se constrói segundo princípios hierárquicos, mas como se uma grande teia na forma de globo envolvesse a terra inteira, sem bordas nem centros.

A sociedade em rede se comunica com os mais diversos propósitos, principalmente, de trabalho e de relacionamento. O indivíduo pode compartilhar mensagens, músicas e vídeos em diferentes formas de comunicação em massa: SMS, *blogs*, *podcasts* ou *wikis*. Além disso,

¹ Retirado de <http://tecnologia.uol.com.br/noticias/afp/2014/02/03/facebook-em-numeros.htm>, acessado em maio de 2015.

existem os espaços sociais na *Internet* como o *YouTube*, o *Twitter* e o *Facebook*, que são os mais conhecidos e frequentados pelos internautas. Esses *sites* possuem uma grande capacidade de armazenar informações e podem ser considerados, como propõem Marcuschi e Xavier (2010), entornos virtuais em que se situam os gêneros digitais.

Marcuschi e Xavier (2010, p.31) advertem que, antes de analisar um gênero digital específico, é necessário considerarmos o ambiente no qual está inserido, pois, os ambientes “não são domínios discursivos, mas domínios de produção e processamento textual em que surgem os gêneros”. O ambiente do *Facebook* abriga diversos gêneros como, por exemplo, os comentários, os quais podem ser comparados aos *chats* abertos, os *chats* reservados, as mensagens com perfil de *e-mail* entre outros. Os autores supracitados explicam que os gêneros digitais são oriundos de outros gêneros preexistentes, porém, os digitais se destacam pelo intenso uso da escrita de forma síncrona e assíncrona.

A escrita eletrônica foi conceituada de “*internetês*”. Ao analisar a estrutura da palavra, temos um processo de derivação sufixal, em que foi agregado ao radical o sufixo [-ês], uma variação de [-ense] que indica relação, origem (MONTEIRO, 2002). Então, “*internetês*”² é a escrita que se origina de *Internet*. É interessante atentarmos para o significado da palavra, porque “*internetês*” adquiriu uma conotação pejorativa, cujo uso desqualifica a produção desenvolvida no meio virtual, pois destoa do padrão da escrita presente em outros gêneros textuais e, então, deixa de se reconhecer o processo de letramento presente nas práticas sociais da língua. Goulart (In: COSCARELLI & RIBEIRO org., 2011, p. 46) adverte que

2 No dicionário Houaiss (2009) não há a descrição da palavra “*internetês*”. Há apenas o significado de *Internet*.

mesmo a seleção de uma palavra, durante a elaboração de certo enunciado por um sujeito, passa por outros enunciados ouvidos/lidos que, na maioria das vezes, são aparentados à especificidade do gênero que está sendo utilizado.

Enquanto mídia, ou melhor, hipermídia, a *Internet* (SANTAELLA, 2004), como já dito anteriormente, se organiza num todo complexo constituído por textos, imagens fixas ou animadas, vídeos, sons e ruídos. Conseqüentemente, o usuário dessa hipermídia buscará desenvolver no processo de comunicação virtual uma linguagem criativa, espontânea e de fácil comunicabilidade que atenda às necessidades contextuais. Como pontua Castells (1999, p. 448), o espaço virtual “...estimula o que chama de ‘oralidade’, expressa por um texto eletrônico”. A partir da “oralidade”, poderíamos propor conceitos chaves para essa prática da escrita desenvolvida nos gêneros digitais: uma escrita coletiva, espontânea e de fácil comunicabilidade, que rompe com a ideia de desvio do padrão culto da língua, porque o “universo” comunicativo possibilita a espontaneidade da linguagem. Estes aspectos lembram a oralidade. Entretanto, a prática da língua nas redes sociais não é a reprodução da oralidade, da mesma forma que a escrita não é a reprodução da fala.

A escrita em rede “herdou” em sua estrutura características da oralidade, porém, seus aspectos linguísticos e discursivos coadunam com as atividades verbais presentes na *Internet*, por isso, pelas condições de uso da língua na fala e na *Internet* (redes sociais), pode-se afirmar que são usos distintos, mas com similaridades. Marcuschi (2003, p.18) diz que estamos diante de “um texto misto situado no entrecruzamento de fala e escrita” e complementa:

“Escrever pelo computador no contexto da produção discursiva dos bate-papos síncronos (*on-line*) é uma nova forma de nos relacionarmos com a escrita, mas não propriamente uma nova forma de escrita.”
(MARCUSCHI, 2003)

Sendo assim, um ponto fundamental é a descrição desses fatos linguísticos e discursivos, que organizam a prática da escrita na rede e são reflexos da interação de interlocutores por meio do computador, que tentam tornar o processo de comunicação “parecido”, ou melhor, aproximado da comunicação face a face. Alguns desses aspectos serão propostos mais adiante. Antes, porém, faz-se necessária uma breve elucidação sobre o *Facebook* e seus usuários.

2. A REDE SOCIAL E O PERFIL DO USUÁRIO DO FACEBOOK

Inteligentemente, o usuário utilizou seu conhecimento de língua e sua vivência das práticas escrita e oral para organizar e usar uma linguagem que se adequasse à situação comunicativa e aos propósitos comunicativos do espaço virtual. Isso fica perceptível no site social mais popular do mundo, o *Facebook*, em que seus associados têm como principal intenção formar uma rede de relacionamento, cujo perfil pode ser profissional ou, apenas, pessoal, a depender muito dos interesses em jogo.

O *Facebook* foi criado por Mark Zuckerberg em 2004. Em pouco tempo, tornou-se a maior rede social do mundo. A sua estrutura possui duas seções principais: o Perfil e o Feed de notícias. O Perfil pode ser comparado ao *weblog*, em que o proprietário posta fotos, vídeos, músicas, eventos e *links*, textos breves e opinativos, organizados numa

ordem cronológica com data e hora, com característica síncrona e assíncrona. Já, no *Feed* de notícias, há subseções que ficam na lateral esquerda, em que estão dispostos os grupos temáticos, aplicativos de jogos, páginas de interesse, entre outras opções. No *Feed*, são visualizadas as postagens nos perfis dos amigos. A visualização desses perfis seduz os interactantes e essa sedução os leva a realizar três ações importantíssimas, que definem a navegação no *Facebook*: “curtir”, “comentar” e “compartilhar”. Estar nesta rede social implica a realização das três ações, concomitantemente ou não. Para alguns jovens interactantes, tais ações são muito significativas, pois, podem apontar o quanto um indivíduo é popular ou não. Por exemplo, a postagem de uma foto no perfil pode ou não render muitas “curtidas” () e comentários; que para os jovens é uma forma de projeção. No universo juvenil, a imagem projetada numa rede social como o *Facebook* costuma indicar o nível de popularidade. É como se as quantidades de curtidas e de comentários representassem o “IBOPE” do dono do perfil.

Além do Perfil e do *Feed* de notícias, o *Facebook* possibilita também a interação pelo uso do *chat* e pelo envio de mensagens privadas. O todo do site é um verdadeiro hipertexto, uma produção de sentidos não linear, sobre isso Koch adverte:

... na construção do sentido, há um constante movimento em variadas direções, bem como o recurso ininterrupto a diversas fontes de informação, textuais ou extratextuais. Verifica-se que a compreensão não se dá de maneira linear e sequencial, como se pensava antigamente, o que vem a constituir um argumento a mais para afirmar que todo texto é um hipertexto. (KOCH, 2002, p. 63)

A navegação no *Facebook* leva o internauta a seguir, não apenas amigos, mas também artistas, grupos religiosos, músicos, políticos etc. e a ler várias informações, de variadas temáticas em diferentes contextos. Além de ler, dependendo do conteúdo, a informação pode ser também curtida, comentada e compartilhada. A postagem de uma notícia publicada no jornal “O Globo”, por exemplo, levará o usuário acessar a página do jornal na *Internet* e, conseqüentemente, o leitor lerá outras notícias que poderão ser postadas na rede social, chamando atenção de outros internautas. A quantidade de informações compartilhadas é tão grande que se percebe que muitas delas não são totalmente lidas e os internautas curtem ou compartilham sem saber o conteúdo que estão repassando.

Os grandes jornais do país e do mundo, ao perceberem a intensa dinâmica das redes sociais, começaram a criar páginas nessas redes para manterem a sua audiência. Na verdade, a mídia como um todo aderiu às redes sociais, como também o universo político aderiu. Uma eleição, por exemplo, não é ganha apenas no contato corpo a corpo ou na interação face a face. Atualmente, o processo eleitoral ganha força nos *sites* sociais, espaço em que são travadas verdadeiras “lutas” ou “brigas” políticas, e muitas amizades foram abaladas por causa dos conflitos políticos *on-line*.

Em relação ao usuário das redes sociais, como é o caso do *Facebook*, há pesquisas sobre mídias que destacam o perfil adolescente dos interactantes. Uma pesquisa realizada pela Secretaria Social de Comunicação, vinculada ao governo federal, constatou que 25% dos jovens entre 15 a 25 anos preferem a *Internet*. E foi o *Facebook* a rede social mais citada pelos jovens. O perfil do usuário das redes sociais é

fundamental para análise e compreensão da prática da escrita presente nas postagens/comentários no perfil do *Facebook*, que é de onde se coletaram os dados que serão analisados nesse artigo. A etnografia se mostra eficaz para esse tipo de pesquisa, pois, as escolhas linguísticas marcam particularidades sociais e culturais dos interactantes.

As redes sociais, como o *Facebook*, refletem o exercício dialógico da linguagem. Santaella (2004) observa que o conceito de dialogismo bakhtiniano associado ao conceito semiótico de dialogismo peirceano possibilitam a compreensão das situações de interatividade de que a escrita faz parte.

Quando as situações de interatividade atingem um tal nível de complexidade, elas exigem conceitos mais precisos e ajustados para sua compreensão. A meu ver, o conceito semiótico de dialogismo, não apenas o conteúdo bakhtiniano, mas também o peirceano, podem trazer uma contribuição importante para isso. (SANTAELLA,2004, p. 166).

3. AS ESTRATÉGIAS COGNITIVAS E LINGUÍSTICAS NA CONVERSAÇÃO DO FACEBOOK

Acima descrevemos as seções que organizam o *Facebook*. Agora, vamos nos deter na seção Perfil ou Linha do tempo (*status*), nas quais são encontrados os textos conversacionais. Os comentários são motivados por postagens feitas no *status* do *Facebook* e podem ocorrer assincronamente ou sincronicamente. As temáticas mais comuns das postagens dos adolescentes são sobre amizade, aniversário, viagens, bichos de estimação, músicas ou grupos musicais, uma imagem da turma

do colégio (fotografia) e ainda um vídeo com amigos. Não é frequente postagens sobre fatos sociais, mas quando existem tratam normalmente de assuntos relacionados ao contexto sociopolítico como, por exemplo, eleições e educação. Isso é compreensível, pois, a adolescência busca o entretenimento, a diversão, e a rede social tem, de fato, a função de entreter, divertir.

Os comentários no *status* do *Facebook* são organizados no formato de um diálogo, então, vão adquirindo a estrutura de uma conversação, a partir das trocas de turnos, lembrando o gênero digital *chats*, com a diferença de que as trocas de turno podem ocorrer de forma síncrona ou assíncrona. Essa troca de turno é marcada e evidenciada pela data e hora, elementos contextualizadores, que situam os comentários. A seguir apresentamos o recorte de uma conversa, com as devidas adaptações para manter o sigilo dos interactantes, em que a temática principal é aniversário, sendo possível observar a estrutura conversacional.

Pireeeeeex !!!!! Caracaaaa, já ta velhaaa !! 1.5 !!! Daqui a pouco ja vai estar com 18, podendo dirigir, ou simplesmente causar acidentes no trânsito, mas enfim !! Eu queria colocar um video do flipagram, mas a minha internet ta mt lenta, então foi oq deu pra postar !! Kkk bem, agora vamos ao blá blá blá de aniversario: mt saúde, paz, alegria... :D :D :D :D ok, cansei, vamos a parte boa :D : muitas festaaas <3, com isso, muita comida 0800 :) :), muitos bjs na boca
 3 pessoas curtiram isso.
ANA Sua lindaa eu também te amo 17 de fevereiro às 00:43 · Curtir · 1
ANA Conta sempre cmg 17 de fevereiro às 00:43 · Curtir · 1
PIRES :D 17 de fevereiro às 00:58 · Curtir

Tabela 1

Mensagem de aniversário de Larissa para Fernanda postada no dia 16 de fevereiro de 2015

A Tabela I expõe um diálogo, em que as postagens dos comentários ocorrem “uma de cada vez”, prevalece a regra da conversação “Fala um por vez” (MARCUSCHI, 2007, p. 19). É interessante observarmos que há uma “quebra” da progressão temática na conversação. A postagem principal, publicada por “Larissa”, tem como tópico da conversação o aniversário de Fernanda. No final da mensagem de Larissa, ocorre uma carinhosa declaração: “eu te <3 amo demais”, tornando-se um subtópico que leva a outra amiga Ana declarar: “Sua lindaa eu também te amo”.

Koch (2002) observa que durante o processo de interação, os parceiros têm a sua atenção voltada para um ou vários assuntos. Passa-se de um assunto para o outro insensivelmente. Outro aspecto que se destaca no texto principal e nos comentários é o processo de inferência, um dos fatores da coerência textual. Koch e Travaglia (1998, p. 66) dizem que “quanto maior o grau de familiaridade ou intimidade entre os interlocutores, menor a quantidade de informações explícitas, especialmente nos casos de diálogo”. É o que podemos ver nos comentários postados por Ana:

- 1) “Sua lindaa eu também te amo”
- 2) “conta sempre cmg”.

Os elementos linguísticos são fundamentais, pois, possibilitam a construção das inferências no texto, são “pistas” para a compreensão do “não-dito”. A partir dos trechos acima destacados inferimos que existe uma forte e grande cumplicidade entre as amigas.

O tema da conversa aniversário de Fernanda motiva as interactantes a usarem a língua expressivamente com o objetivo de aproximar o

processo de interação *on-line* da interação face a face. Vamos destacar alguns usos expressivos da estrutura da conversa e que são recorrentes em outras postagens dos jovens:

Repetição vocálica no final da palavra: “Pireeeeeex”, “caracaaaa”, “velhaaa”, “festaaas”, “lindaaa”;

Braquissemia: “ta”, “mt”, “q”, “bjs”, “vc”, “hj”, “n”, “cmg”, “Bjokas”;

Onomatopéias: “kkk”, “blá blá blá”, “Aaah”;

Gírias: “Caracaaaa”;

A repetição da exclamação em vários momentos do texto;

Vários **paralinguísticos**, indicados pelos *emoticons*.

O texto está inserido em uma situação que propicia o uso da língua de forma espontânea, fragmentada e híbrida. A situação imediata de interação, de que os jovens fazem parte, oportuniza a variação linguística. Para Koch e Travaglia (1998, p. 70) “É preciso, ao construir um texto, verificar o que é adequado àquela situação específica: grau de formalidade, variedade dialetal, tratamento a ser dado ao tema, etc.”. As amigas no processo de conversação acionam três tipos de modelos cognitivos, que tornam a interação bem significativa (KOCH & TRAVAGLIA, 1998, p. 60):

1º - os **planos**: modelos sobre **como agir**. Para atingir determinado objetivo, e no caso do *Facebook* o “agir” está diretamente relacionado às ações “curtir”, “comentar” e “compartilhar”, pois, essas ações são fundamentais para a participação ativa na rede social;

2º- os **scripts**: modelos sobre **modos de agir**. Como estamos lidando com uma cultura virtual, em que a imagem é tão importante quanto o textual, os jovens interactantes se comportam e agem de acordo com as convenções/regras que imperam no ambiente virtual e

social. Os *scripts* nos ajudam a compreender o quanto é significativo a postagem da própria imagem na rede social.

3º as **superestruturas** ou esquemas textuais: são **os conhecimentos** que possuímos sobre os diversos tipos textuais, a partir do contato que temos com eles. Como mencionado anteriormente, a conversação presente no *Facebook* seria emergente dos gêneros digitais *chats*, *weblog* e mais adiante perceberemos também as particularidades das Tirinhas.

Podemos distribuir os elementos linguísticos destacados acima em três grupos: os recursos verbais não lexicalizados; os recursos não verbais ou paralinguísticos e os recursos suprasegmentais (SANTOS, 2014). Nos recursos verbais não lexicalizados estariam organizadas as onomatopeias, nos paralinguísticos temos os *emoticons* e nos recursos suprasegmentais se apresentam a extensão vocálica e o uso expressivo da pontuação, em que se destaca no texto o uso do ponto de exclamação.

As onomatopeias “kkk”, “blá blá blá” e “Aaah”, correspondem a uma combinação de sons. Martins (1989) observa que as onomatopeias são usuais na fala das crianças e dos adolescentes, como podemos constatar no *Facebook*, e também nos fazem lembrar dos gêneros textuais “tirinhas” e quadrinhos. Shibao (2012) menciona que as onomatopeias possuem um “efeito especial” que lembra o mundo cinematográfico e, nos quadrinhos, indicam ao leitor o volume, a intensidade e a direção do som, características também presentes na conversação do *Facebook*. É importante observar que as onomatopeias marcam a tomada de turno e semanticamente representam ironias e deboches. Aliás, consideramos os aspectos prosódicos presentes na conversação do *Facebook* uma simbiose do verbal das “tirinhas”, pois, como Shibao (2012, p. 275) explica “a maioria das TQ ocorre como uma conversação face a face”.

Os *emoticons* surgem da combinação de sinais, que formam uma “imagem” ou um ícone não verbal, conotam os sentimentos dos interactantes. São muitos e bem conhecidos. Por exemplo, o *emoticon* do coração representa o sentimento de carinho e amor, e pode ser representado em dois formatos: ou com o sinal matemático maior (<) direcionado para o algarismo 3 “<3” ou digitando a consoante “s”, em maiúscula, junto ao número “2”, “**S2**”. Uma carinha sorrindo indica não apenas felicidade, mas também simpatia e costuma ser representada com o sinal gráfico dois pontos (:) junto ao sinal gráfico parênteses: “:)””. No exemplo do texto, há muitos “*emoticons*”, um deles é utilizado pela interactante “Pires”. Ela postou uma “carinha” dando gargalhada: “:**D**”, temos o sinal gráfico dois pontos com a consoante “d” em maiúscula. É importante observar que as redes sociais já disponibilizam as “carinhas” entre outros “desenhos”, sem a necessidade de realizar a combinação de sinais. Os *emoticons* são paralinguísticos que apontam para importância do não verbal na comunicação *on-line*. Santos (2014) lembra que a essência da comunicação virtual é a liberdade de expressão, de comunicação e de uso da língua.

Em relação aos suprassegmentais, os aspectos entoacionais são elementos de contextualização e de situacionalidade. No exemplo da conversação, destacamos a repetição vocálica – “lindaaa”, “Pireeeeeex”, “velhaaa”- e o uso do ponto de exclamação – “Pireeeeeex!!!!”, “velhaaa”. Martins (1989, p. 60) observa que “os movimentos da entoação constituem fenômeno de extrema delicadeza e complexidade, correspondendo às mais variadas emoções”. A repetição vocálica no final da palavra sugere a intensidade da alegria e da amizade presente no discurso da “Larissa” para a “Fernanda” e o ponto de exclamação reforça a ideia de

alegria, expressividade que é também recorrente nas “tirinhas”. Shibao (2012) explica que o ponto de exclamação é o sinal gráfico constante nas falas dos personagens e evoca que estes falam com certa emoção: alegria, tristeza, irritação entre outras. Ainda de acordo com Shibao, a repetição vocálica no final da palavra é reconhecida como um “tipo de fala” presente nos “HQs” que conota a alta sonoridade de um grito prolongado. Observamos a relevância dos modelos cognitivos na avaliação e compreensão do uso da língua nas redes sociais.

As repetições de vogais no final de palavras também possuem uma expressividade morfológica. Nos adjetivos “lindaa” e “velhaaa”, as vogais finais evocam o valor intensivo do sufixo [-íssimo(a)] e o valor pejorativo do sufixo [-aco(a)]. Então teríamos:

Lind**aa** = lindíssima

Velh**aaa** = Velh**aca**

Podemos dizer que estamos diante de um uso muito criativo e rico da língua e que o falante tem consciência da interferência do contexto e da situação comunicativa na produção do texto. Outro aspecto muito interessante no enunciado produzido pela interactante “Larissa” está no trecho em que propõe: “agora vamos ao blá blá blá de aniversário”. Nesse trecho temos um sintagma nominal “blá blá blá de aniversário” que completa o sentido do verbo “ir”. Nesse sintagma, a onomatopeia adquire *status* de nome que é modificada pela locução adjetiva “de aniversário”. Uma criativa construção. A onomatopeia, nesse caso, vai além da expressividade fonológica para obter uma função morfológica, núcleo do sintagma nominal.

No gênero conversação, são observadas reduções no corpo fonológico de um vocábulo, conceituadas de braquissemia. A braquissemia

é um processo de formação muito conhecido na redução de nomes e prenomes como, por exemplo, “Nando” de “Fernando” e “Berto” de “Alberto”. No contexto virtual, a braquissemia é tanto produto da rapidez do espaço virtual quanto da espontaneidade que o contexto gera. Aliás, o processo de braquissemia foi responsável pelo conceito de língua fragmentada dado para o “internetês”.

Nesse conjunto textual que é o gênero conversação, as expressões de oralidades e as gírias são comuns, pois, representam o comportamento das gerações. Segundo Martins (1989, p. 88) “entre as linguagens especiais, que evocam determinadas classes sociais ou grupos profissionais, é a gíria que oferece maiores possibilidades expressivas, traços afetivos mais intensos”. No exemplo, a gíria mais recorrente nas conversações face a face e nas conversações virtuais é o “Caracaaa”.

4. CONCLUSÃO

Buscamos propor uma reflexão da prática da escrita na página de perfil do *Facebook* que se distanciasse das polaridades padrão e não padrão e fala e escrita. Aqui consideramos que o internetês é uma estrutura textual advinda dos conhecimentos e das experiências sociais e culturais que o sujeito adquiriu e continua adquirindo com o tempo. Por isso, chamamos atenção para os modelos cognitivos na produção dos enunciados que os tornam coerentes/significativos no processo de interação. Dessa forma, afasta-se da avaliação pejorativa que entende o internetês como um processo de escrita desorganizado, por causa das particularidades nos níveis fonológicos, morfológicos, sintáticos e semânticos.

Até chegarmos à prática da escrita nos comentários postados no site social, precisamos compreender os mecanismos de interatividade e a estrutura organizacional da rede social que interferem na estrutura textual. Em relação aos mecanismos de interatividade, observamos o valor das ações “curtir”, “comentar” e “compartilhar” as postagens - “ferramentas” que tornam possíveis as relações sociais no *Facebook*. Essa rede social é um ambiente que abriga vários gêneros, com características análogas a outros gêneros digitais. A página do Perfil, por exemplo, tem aspectos que equivalem ao *weblog*.

Sendo assim, conclui-se que a análise e a descrição dos estratos linguísticos presentes no internetês devem estar respaldados nas estratégias cognitivas e nos diversos campos de atividades humanas.

5.REFERÊNCIAS

BAHKTIN, Mikhail. 2010. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BRASIL, Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. *Pesquisa brasileira de mídia 2014: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. – Brasília: Secom, 2014. Disponível na Internet via <http://observatoriodaimprensa.com.br/download/PesquisaBrasileiradeMídia2014.pdf>.

CASTELLS, Manuel. 1999. *A Sociedade em Rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura*; v.1. São Paulo: Paz e Terra.

GOULART, Cecília. 2011. “Letramento e novas tecnologias: questões para a prática pedagógica”. In: COSCARELLI, Carla & RIBEIRO, Ana Elisa. (org.) *Letramento Digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas* – 3.ed. – Belo Horizonte: Ceale; Autêntica.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos (1998). *A coerência textual*. São Paulo: Contexto.

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

MARCUSCHI, Luiz Antônio. 2003. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.

_____. 2007. *Análise da Conversação*. 6.ed. São Paulo: Ática.

_____ & XAVIER, Antonio Carlos (org.) 2010. *Hipertexto e gênero digitais: novas formas de construção de sentido*. 3. Ed. São Paulo: Cortez.

MARTINS, Nilce Sant'anna. 1989. *Introdução à estilística*. L.A. Queiroz, Editor.

MONTEIRO, José Lemos 2002. *Morfologia Portuguesa*. 4.ed. Campinas: Pontes.

SANTAELLA, Lucia. 2004. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus.

SANTOS, Cristina Normandia dos. 2014. *Perfil do internetês: curtir, comentar e compartilhar. Recursos linguísticos da escrita digital no gênero conversação do Facebook*. Saarbrücker: Novas Edições Acadêmicas.

SHIBAO, Suely. 2012. *A leitura de tiras em quadrinhos: para uma gramática contrastiva do não verbal como verbal*. Tese de doutorado – Universidade do estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.

ORIGEM E EVOLUÇÃO DO ALFABETO PORTUGUÊS

Júlia Rafaela Mantovani Ribeiro (FIMI)*

Lilian Cristina Granziera (FIMI)**

Maria Suzett Biembengut Santade (FIMI/FMPFM)***

*

Graduanda nas Faculdades Integradas Maria Imaculada.

**

Professora Mestra nas Faculdades Integradas Maria Imaculada.

Professora Doutora nas Faculdades Integradas Maria Imaculada e Faculdade Municipal Professor Franco Montoro.

1. INTRODUÇÃO

Sabe-se que a escrita é a forma que o homem criou para imortalizar sua história e surgiu no momento em que ele passou a ter consciência de que é um ser mortal, sentindo a necessidade de demarcar os fatos importantes de seu cotidiano.

A escrita é o processo de registro de caracteres com a intenção de formar palavras ou outras construções de linguagem. Os instrumentos usados para fazer esse registro são os mais variados. Pode-se utilizar qualquer instrumento capaz de produzir marcas numa superfície que as aceite (caneta, lápis, giz, máquina de escrever, computador), e essas superfícies, também chamadas suportes, podem ser as mais variadas (papel, couro, caco de cerâmica, parede e até grão de arroz — com lente de aumento, é possível ver nomes, poemas ou textos religiosos escritos ali). O registro pode durar muito tempo, como os livros escritos em pergaminho, ou quase nada, como as tarefas registradas em quadro-negro. (BAUSSIÉ, p. 4)

Os símbolos gráficos começaram a ser utilizados durante a pré-história, na qual os homens das cavernas, que passavam pela transformação de nômades para povos pioneiros a fixar residência em determinado ponto, marcavam o interior das grutas pintando as paredes com desenhos rupestres. Com o desenvolvimento intelectual desses grupos eles foram capazes de se organizar em algo semelhante à uma sociedade hierárquica, e constituir um padrão para esses símbolos, nomeando-os de ideográficos, tendo como um dos mais conhecidos o de origem egípcia, também chamado de hieróglifo.

Existiam duas vertentes do hieróglifo: o pictórico e o alfabético. Após vários anos da utilização desses símbolos ocorreu uma primeira modificação: para a escrita hierática. Ela permitia que se escrevesse mais rápido. A segunda alteração foi nomeada de escrita demótica, tornando-se mais estenógrafa e popular. Percebe-se que neste primeiro momento os símbolos mudaram pela evolução dessa sociedade, que passou a exigir formas mais rápidas de registrar os acontecimentos. Após esse instante, com migrações e contato com outros povos e culturas, o hieróglifo passou a ser mais conhecido e modificado.

A escrita egípcia é o embasamento intelectual utilizado pelos Fenícios ao criarem a forma mais antiga do alfabeto.

Em 1.500 a.C. foi criado o alfabeto pelos fenícios. Desse alfabeto originou-se o grego - que após Cristo, com a disseminação do cristianismo, exilou a escrita egípcia - e o itálico, que é a gênese do Latim.

O Latim foi disseminado pelos soldados do Império Romano, que falavam o Latim vulgar. A miscigenação do Latim vulgar com o dialeto dos povos locais fez surgir as primeiras línguas neolatinas, também conhecidas como línguas românicas, dentre elas o Português.

A Língua Portuguesa foi expandida quando se iniciaram as fortes navegações. Os locais com maior aprofundamento no alfabeto e na língua foram os colonizados. Ocorreu dessa maneira a introdução no Brasil e em países do continente africano.

Com o decorrer do tempo houveram reformas ortográficas na Língua Portuguesa. A reforma de 1943 definiu que o alfabeto seria constituído de 23 letras fundamentais e 3 especiais: K, W e Y. Porém o acordo de 1990 formaliza o alfabeto com 26 letras fundamentais, fazendo com que as especiais fizessem parte definitiva. Esse acordo está em vigor desde 2009.

2. GÊNESE DO ALFABETO

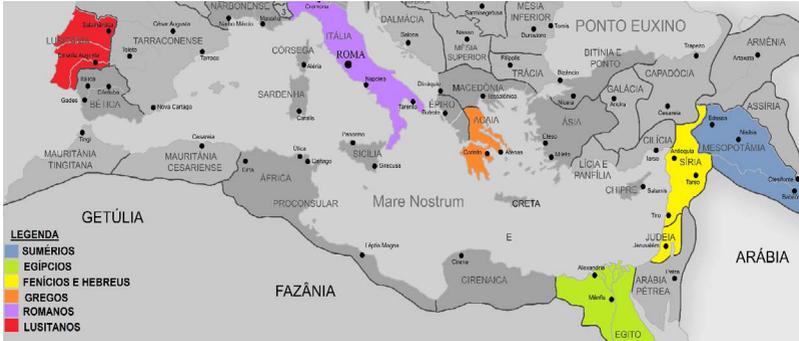


Figura 1

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/RomanEmpire_117pt.svg (modificado)

Para se entender a origem do alfabeto deve-se compreender a evolução da escrita e do ser humano.

Observa-se primordialmente o planeta Terra. A concepção dos continentes como os conhecemos hoje passou a ser fixada há 65 milhões de anos atrás.

Em consequência da estabilização dos continentes nota-se o início da evolução dos seres humanos. Acentua-se a verificação de transformações físicas e intelectuais dos primitivos no período Paleolítico. Nessa Era eles eram nômades e viviam da coleta de frutas e de caça com sua ferramentas feitas de pedra. Também foi a época em que originou-se as primeiras formas de comunicação e escrita.

Apenas entre 200 a 150 mil anos a. C., ainda no Paleolítico, é que surgiram na África, os primeiros seres humanos anatomicamente modernos, conhecidos como *Homo sapiens sapiens* (Homem verdadeiramente inteligente). Essas pessoas avançavam em média de 4 ou 5km por geração.

Em 100.000 a. C. a disseminação dessas pessoas estava ampliada e eles passaram a ser conhecidos como *Homo neanderthalensis* nas regiões da Europa, África setentrional, Médio oriente e Ásia menor.

Nessas regiões foram encontrados, em 45.000 a. C., as primeiras inscrições rupestres nas cavernas, dando início a fase Pictórica da escrita. Nesse primeiro instante os desenhos não representavam sons, mas sim objetos da realidade. Podiam ser gravuras nas rochas ou pinturas – misturas de pó de osso com sangue de animais ou produtos de origens vegetais, como plantas trituradas, ou minerais, como argila.

[...]Tornou-se necessário criar marcas para diferentes unidades: um, cinco e dez, por exemplo. Depois, uma marca que significasse fruta, outra que significasse grão, e assim por diante. As pessoas aprenderam a fazer essas marcas e interpretá-las. Foi o nascimento da escrita e dos documentos. E da humanidade. (Campos e Miranda, 2005, p. 23).

Somente após a revolução Neolítica, em 10.000 a. C., é que ocorreram grandes modificações na escrita e na vida dos povos. Eles aprenderam a plantar e domesticar os animais, tornando-se sedentários. Nessa época podiam ser encontrados em qualquer parte do planeta.

Com efeito da grande revolução, os Sumérios – povo oriundo da mesopotâmia – desenvolveram a forma cuneiforme de escrever, que veio a ser a segunda fase da escrita. Era feita em argila, exposta ao sol e posteriormente ao fogo. Ocorreu por volta de 4.000 a. C. e foi chamada de fase Ideográfica.

Aproximadamente em 3.000 a. C. os Egípcios, a partir da escrita cuneiforme, criaram o hieróglifo, que significa sagrado entalhe. Constituía-se por sinais para representar letras e desenhos para palavras ou ideias.

Dessa forma eles registravam os acontecimentos através de imagens. Não escreviam vogais nem sinais de pontuação. Essas gravuras eram demarcadas utilizando uma caneta feita de ramo de arbusto que era umedecida em tinta preta ou vermelha. Escreviam em papiros (feito da planta de papiro que era descascada em camadas e depois comprimidas até formarem uma folha e podia ser usada após algum tempo, depois de seca), pergaminhos ou monumentos. Essa forma de escrita passou por duas fases de aprimoramento: a primeira conhecida como hierática – a qual tornou mais fácil a representação desses sinais, deixando a escrita mais rápida - e a segunda chamada de demótica – simplificando ainda mais essas imagens. A regra geral da escrita era da direita para a esquerda, na horizontal. Também permitia-se que fosse em colunas, de cima para baixo, em espiral ou de modo bustrofédon - da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, formando uma serpentina. Os artistas aos escreverem nos monumentos, procuravam manter equilíbrio e harmonia com o conteúdo escrito e a obra, portanto podiam dispor os símbolos de forma conveniente à ideia do autor.

Outros povos que também utilizavam-se da escrita cuneiforme eram os Semitas - união de povos do Médio Oriente e da Ásia como os Babilônicos, os Hebreus e os Fenícios.

Os Fenícios deram início à fase Alfabética da escrita ao desenvolverem um alfabeto fonético constituído por 22 consoantes. Isso aconteceu com forte influência do hieróglifo e necessidade de facilidade na comunicação. Ocorreu por volta de 1.500 a. C. Essas pessoas estavam fixadas na região do Líbano, entre a Síria e a Palestina. Dominavam a arte de tingir tecidos e construir embarcações. Também desenvolveram a Astronomia e a Matemática.

A fase Alfabética foi aprimorada quando os Hebreus criaram símbolos que representassem os sons vocálicos.

3. EXPANSÃO DO ALFABETO E ORIGEM DA LÍNGUA PORTUGUESA

A disseminação do alfabeto só foi possível pelas intensas migrações e o comercialismo - tanto marítimo quanto por terra - da época. Isso facilitou a comunicação e a escrita entre todos.

Um dos grandes centros de poder e comércio foi a Grécia Antiga. Dessa forma, para se destacarem ainda mais entre os povos eles criaram seu próprio alfabeto. Ao desenvolverem sua grafia basearam-se nos símbolos consonantais e vocálicos já existentes. Essa criação fez com que uma menor quantidade de símbolos permitissem um maior número de combinações entre si. Eles escreviam de modo bústrofédon.

Após a queda da Grécia pelo Império Romano, Roma tornou-se o grande centro de poder. Quando invadiram a Grécia agregaram valores filosóficos e culturais ao seu cotidiano, aprimorando a língua falada. Falavam Latim - originado na região do Lácio, situado na Península Itálica.

O Latim Clássico - escrito e falado pelos nobres – deu origem a diversas línguas. A primeira vertente é chamada de Latim Vulgar, falado pelos soldados que não sabiam escrever.

Para disseminar seu dialeto, utilizaram-se da força do Império para impor sua língua nos locais conquistados, expandindo o Latim para diversas regiões.

Esses soldados impunham o Latim nas colônias conquistadas. Dessa forma, certamente que esses locais tornaram-se bilíngues, pois a língua materna mantivera-se presente no cotidiano. Foi neste momento que as Línguas Românicas passaram a existir, derivadas da mistura do Latim com o dialeto dos locais conquistados.

Phoenician	Phoenician name	Early Greek	Classical Greek	Greek name	Early Latin	Classical Latin
𐤀	'aleph	Α	Α	alpha	A	A
𐤁	beth	Β	Β	beta	B	B
𐤂	gimel	Γ	Γ	gamma	C	C
𐤃	daleth	Δ	Δ	delta	D	D
𐤄	he	Ε	Ε	epsilon	E	E
𐤅	waw	Ϝ		digamma	F	F
𐤆	zayin	Ζ	Ζ	zeta	G	G
𐤇	heth	Η	Η	eta	H	H
𐤈	teth	Θ	Θ	theta	I	I
𐤉	yod	Ι	Ι	iota	J	(J)
𐤊	kaph	Κ	Κ	kappa	K	K
𐤋	lamed	Λ	Λ	lambda	L	L
𐤌	mem	Μ	Μ	mu	M	M
𐤍	nun	Ν	Ν	nu	N	N
𐤎	samek	Ξ		xi	O	
𐤏	ayin	Ο	Ο	omicron	P	O
𐤐	pe	Π	Π	pi	Q	P
𐤑	sade	Ρ		san	R	Q
𐤒	qoph	Σ	Ρ	qoppa	S	R
𐤓	reš	Υ	Υ	rho	T	S
𐤔	šin *	Χ	Χ	sigma	V	T
𐤕	taw		Υ	tau	X	T
			Ω	upsilon	Y	V
				chi	Z	X
				omega		Y
						Z

Figura 2

Fonte: [http://conhecimentopratico.uol.com.br/linguaportuguesa/gramaticaortografia/26/imagens/i232436.jpg\(modificado\)](http://conhecimentopratico.uol.com.br/linguaportuguesa/gramaticaortografia/26/imagens/i232436.jpg(modificado))

4. EVOLUÇÃO DO PORTUGUÊS

A atual região onde hoje se situam Portugal e Espanha era conhecida como Península Ibérica. Nessa região falava-se três línguas: o Catalão – no nordeste da Espanha; o Castelhana – no reino de Castela; e o galego-português – em reino de Galiza e de Portugal. Essas línguas foram originadas com influência do norte da Península, sendo a cultura Latina, e do sul, culturas muçulmanas.

A Península era governada por membros da mesma família, mas cada reino possuía um rei. Com o passar das gerações os governantes passaram a ter diferentes interesses até que os reinos se separaram.

Portugal tornou-se independente quando, no século XII, o rei Afonso Henriques criou autonomia do reino de Castela e de Leão - governado por seu primo Afonso VII - e do reino de Galícia.

No mesmo instante Portugal conquista terras ao Sul até atingir seu território atual. Conseqüentemente o governo acompanha as terras de conquista e os sucessores deixam de instalar-se no norte para fazerem morada ao sul. Saem de Guimarães, passam por Coimbra e fixam-se em Lisboa.

Dessa forma a Língua Portuguesa vai afastando-se do Galego, pois a influência passa a vir do sul - onde há a contribuição da cultura muçulmana - no momento em que se iniciam as conquistas.

Em virtude do reino e da língua independente a economia passa e crescer. Assim, os Portugueses saem mar a fora para conquistar novas terras e expandir a língua e a fé cristã.

Ocorre assim a conquista e colonização do Brasil e de países do continente africano.

5. NORMAS DO ALFABETO PORTUGUÊS

A Língua Portuguesa é falada em oito países: Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe e Timor-Leste. São conhecidos como países lusófonos.

Em 1990, os representantes desses países, com exclusão de Timor-Leste, reuniram-se mais uma vez para assinar um novo acordo ortográfico. A intenção era de simplificar e unificar a ortografia da língua, visando prestígio internacional, expansão e facilidade para todos os falantes. Entretanto, os únicos países que se dispuseram a firmar a implantação foram: Portugal, Brasil e Cabo Verde. Dessa forma, o acordo não pode entrar em vigor.

Realizava-se, em 2004, a Celebração do Segundo Protocolo Modificativo do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, e nesse foi definido que Timor-Leste iria aderir ao acordo e que ele entraria em vigor com o mínimo de três ratificações.

Passa a vigorar, em 2009, o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa e os países que já haviam ratificado são: Brasil, Cabo Verde, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

Guiné-Bissau se compromete com o termo em 2010.

Os dois países que não adentraram no acordo são: Moçambique e Angola.

O novo acordo define o alfabeto com 26 letras fundamentais, portanto as letras: K, W e Y, que são usadas em casos especiais fazem parte definitiva do alfabeto. Modifica a acentuação de algumas palavras, do hífen e retira a trema. Regra o uso de letras maiúsculas e minúsculas, da divisão silábica e homofonia.

A razão pelo qual o presente acordo foi promulgado dá-se pelo fato de que ele visa a fala, detectando as diferentes pronúncias. Ele unifica de forma branda e simplifica as diferenças da escrita.

6. CONCLUSÃO

De certo que a Língua Portuguesa expandiu-se para locais distantes e de culturas diferentes. Dessa forma temos a consciência de que a pronúncia será sempre divergir em certos aspectos. Contudo, se faz necessário que exista um padrão de regras gramaticais que facilite a comunicação entre diferentes falantes da língua, pois assim se torna completamente compreensível para qualquer indivíduo. Tais regras também fazem com que o aprendizado do Português para pessoas que não a tem como língua-mãe seja mais simples.

7. REFERÊNCIAS

BAUSSIÉ, Sylvie. Ilus. Daniel Maja. Trad. Marcos Bagno. *Pequena História da Escrita*. Guia de leitura para o professor. São Paulo: SM, 2005.

BRASIL. Decreto nº 6.583, 29 set. 2008 – Normas Correlatadas – Guia Prático – Índice de Assuntos. Acordo ortográfico da Língua Portuguesa. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2009.

CAMPOS, Flavio de; MIRANDA, Renan Garcia. *A escrita da História*. 1. ed. São Paulo: Escala Educacional. 2005.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO DESIGN DE CAPAS DE REVISTAS PARA ADOLESCENTES SOB O PONTO DE VISTA SEMIÓTICO

Elisa Socorro Cavalcante Botelho Neves (UNIRIO)*
Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)**

* Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Estudante de Bacharelado em Atuação Cênica na UNIRIO.

** Orientador do TCC intitulado "Capricho e Atrevida: uma análise comparativa do design de capas de revistas para adolescentes sob a perspectiva semiótica", apresentado ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Professor Adjunto da Universidade Federal de Sergipe – DLES/UFS. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre em Linguística pela UERJ, e-mail: claudiomanoelcorreia@gmail.com. Membro do SELEPROT – Semiótica, Leitura e Produção de Textos.

1. INTRODUÇÃO

A capa de uma revista nada mais é que um valioso aparelho de sedução sobre uma vitrine de papel. Ela possui cores, imagens, formas que, associados à maneira como está disposta na prateleira, acompanhada de outras revistas, acabam compondo um jogo de sedução com o leitor que a observa despretenso. A capa de uma revista está ali, no fim de uma tarde coberta pelo tom alaranjado de um pôr-do-sol, cruzado pela caminhada frenética de pessoas dos mais variados tipos. Em um canto de esquina qualquer, em uma banca de revistas recheada de cores e imagens dependuradas lado a lado num confuso varal que põe à disposição dezenas de opções de escolha para o transeunte distraído.

Por meio de análises efetuadas sob o ponto de vista semiótico, este trabalho buscou estudar o potencial comunicativo dos signos visuais de cada capa de revista incluída no *corpus* selecionado. Fazendo uma análise do design gráfico editorial e do potencial comunicativo das marcas: *Atrevida* e *Capricho* - as duas revistas para adolescentes mais vendidas – foram observadas suas semelhanças e diferenças, pois o sucesso de um veículo midiático impresso está, também, ligado às estratégias sígnicas de diagramação.

Usamos nesta pesquisa as bases teóricas da Semiótica Peircena com o objetivo de compreender a dinâmica das estratégias de formação das linguagens das capas das duas revistas que foram por nós analisadas. Essas bases teóricas serão apresentadas no próximo subitem.

2. A SEMIÓTICA COMO BASE PARA O ESTUDO DAS LINGUAGENS E DOS SIGNOS

No intuito de obter uma metodologia que contemple a informação visual fornecida pelas publicações selecionadas, escolhemos a Semiótica Peirceana como ferramenta de investigação da produção de significação e de sentido. A Semiótica é uma ciência de estudo dos signos e de linguagens diversas, dentre elas, destacamos as de natureza verbal, visual, auditiva e olfativa. O indivíduo está inserido numa rede plural de linguagens, na qual elementos como formas, volumes, movimentos e cores compõem sistemas de comunicação nos quais o homem atua como leitor, receptor e produtor. Estamos falando dos sinais de trânsito, dos gráficos, números, luzes, objetos do cotidiano, gestos, expressões, cheiros e olhares que exercem seu poder de linguagem, ou seja, poder de veicular sentido e informação.

As bases teóricas da Semiótica de Charles Sanders Peirce apresentam diretrizes para uma leitura semiótica das diferentes formas de linguagem. Santaella (2002, p. 29-43), em seu livro "Semiótica Aplicada" (2002) apresenta um percurso para o desenvolvimento de uma análise semiótica. Santaella (2002) explica que, em um primeiro momento, é preciso considerar apenas o fundamento do signo, buscando ignorar a relação do mesmo com o seu objeto e o seu interpretante. Tudo isso para garantir a aplicação dos princípios teórico-metodológicos da Semiótica para a análise de sistemas concretos de linguagem, como no nosso caso, o estudo do potencial comunicativo das capas de revistas para adolescentes.

A semiótica é, assim, uma ferramenta para a análise do potencial comunicativo do corpus de pesquisa deste estudo. A semiótica apresenta-se como um auxílio à percepção das estratégias de construção das mensagens, revelando os sentidos das cores, formas, dimensões, da padronização da organização visual e de seus traços distintivos. Seguimos, neste trabalho, com a perspectiva dos “três pontos de vista semióticos” desenvolvidos por Santaella (2002): o ponto de vista qualitativo-icônico, o ponto de vista singular-indicativo e o ponto de vista convencional-simbólico, foram usados para a análise do potencial comunicativo dos códigos visuais presentes nas capas de revista. Esta perspectiva de análise será melhor apresentada no próximo subitem.

3. METOLOGIA DE ANÁLISE E PERCURSO DE APLICAÇÃO

Esta pesquisa foi realizada utilizando doze capas de revistas para adolescentes, divididas da seguinte maneira: seis capas da revista *Atrevida* e seis capas da revista *Capricho*, todas do mesmo período. A coleta iniciou no mês de Outubro de 2011 e seguiu até Março de 2012, totalizando seis meses de pesquisa. Considerando que a revista *Capricho* apresenta tiragem quinzenal, enquanto a revista *Atrevida* é mensal. Assim, optamos por reunir as edições pares da revista *Capricho*, cuja publicação se deu entre os dias 10 e 23 de cada mês, próximo ao período de lançamento das edições da revista *Atrevida*.

Quanto à metodologia de análise, como já foi mencionado anteriormente, utilizamos as teorias da Semiótica Peirceana, especificamente a teoria dos “três pontos de vista semióticos” desenvolvidos por Santaella (2002): o pontos de vista qualitativo-icônico, singular-indicativo e

convencional-simbólico. O ponto de vista qualitativo-icônico considera os aspectos qualitativos do produto. Assim, foram analisadas as cores, linhas, dimensões, texturas, luminosidades, composição e design apresentados em cada edição, ou seja, em cada capa de revista. O objetivo era captar a primeira impressão que o produto tem potencial de provocar no receptor.

Essas qualidades visíveis, ou seja, as características que podem ser diretamente percebidas nas qualidades, também sugerem qualidades abstratas, tais como leveza, sofisticação, fragilidade, pureza, severidade, elegância, delicadeza, força, monotonia, etc. (SANTAELLA, 2002, p.70)

As relações criadas a partir desse primeiro contato devem sugerir impressões diversas, muitas vezes, por comparações de semelhanças, originando hipóteses. Este é o primeiro nível de análise.

Já o ponto de vista singular-indicativo busca analisar o signo como “algo que existe em um espaço e tempo determinados” (SANTAELLA, 2002, p.71). É nesse momento que a análise é capaz de identificar os traços de identidade do signo, as qualidades em função de sua manipulação e uso, sua origem e o consumidor a que se destina. Para agir indicialmente, é preciso considerar o signo como parte de outro existente para o qual aponta e do qual é uma parte, observando as características existenciais e as marcas de identificação que o tornam único.

Por ser uma relação dual, na qual signo e objeto estão dinamicamente conectados, o potencial interpretativo dos índices se reduz à ligação existencial de um signo indicando seu objeto ou objetos. (SANTAELLA, 2002, p.38).

E por fim, o ponto de vista convencional-simbólico, que auxilia na análise do signo como um tipo de produto, considerando os padrões de design e de gosto e, também, as expectativas culturais. Neste nível de análise, observamos o poder representativo do produto, os valores ali representados, o status cultural e a maneira como o produto está contribuindo para a consolidação de sua marca. Neste nível de análise consideramos o público-alvo e o significado dos valores que o produto carrega, levando em consideração os seus valores para o consumidor.

Cada capa de revista selecionada para este estudo foi analisada sob a perspectiva do ponto de vista qualitativo-icônico e do ponto de vista singular-indicativo, uma vez que os elementos visuais se alteram nas diversas publicações, veiculando mensagens específicas que se modificam quanto ao aspecto qualitativo e indicativo, pois as cores, formas e fotografias transmitem propriedades e determinações específicas. O ponto de vista convencional-simbólico aparece apenas na etapa de análise geral comparativa entre as capas referentes à mesma marca de publicação, porque considera aspectos de lei que permanecem inalterados no objeto de estudo, como fontes tipográficas, o padrão de distribuição da informação no espaço e suas variações e, também, a forma de utilização da cor e da fotografia na composição. Dessa forma, apresenta informações que são pertinentes a cada uma das capas.

A revista *Atrevida* traz em seu projeto editorial a comunicação com o universo adolescente de maneira simples e atual. Para isso, aborda temas como amor, relacionamento, sexualidade, beleza, moda, música, ídolos e atualidades. De acordo com as informações coletadas no site <http://www.escala.com.br/midiakit/detalhe.asp?revista=4>, a tiragem é de 231.000 exemplares, sendo 36.000 a versão pocket da revista. Sua periodicidade é mensal e sua circulação chega a 122.323 (IVC).

Conforme o endereço eletrônico oficial¹, *Capricho* é uma revista brasileira publicada quinzenalmente pela Editora Abril voltada para o público adolescente do sexo feminino.

Vale ressaltar que o perfil do público-alvo das revistas *Atrevida* e *Capricho* é de adolescentes com idade entre 12 e 19 anos. Comunicando-se com a adolescente que está definindo sua personalidade e construindo seu perfil de comportamento e consumo, a Revista *Capricho* fala de meninos, amigos, família, escola, ídolos. Apresenta serviços sobre compras, programas, dicas do que ouvir, ler, lugares para ir, enfim, tudo o que ela procura para fazer suas escolhas.

A análise semiótica que desenvolvemos nesta pesquisa permitiu observar o potencial comunicativo da linguagem visual presente nas capas de revista e, também, as estratégias semióticas de comunicação visual utilizadas. As cores, as fotografias, as ilustrações, os estilos tipográficos e a ordenação dos elementos nas capas são organizados com o objetivo de comunicar informações imprescindíveis ao leitor. Por questões de limites de formatação, só poderemos apresentar neste trabalho apenas duas capas, uma de cada revista, para demonstrar a metodologia que foi utilizada, baseada nos “três pontos de vista semióticos”, método de aplicação dos princípios da Semiótica desenvolvida por Santaella (2002) para a análise de sistemas de linguagem.

Assim, para exemplificar o percurso de aplicação utilizado, iremos apresentar nos próximos itens deste trabalho a análise realizada sobre as capas das edições 206 da revista *Atrevida*, e 1134 da revista *Capricho*.

1 <http://www.publiabril.com.br/marcas/Capricho/revista/informacoes-gerais>

4. ANÁLISE DA CAPA DE REVISTA ATREVIDA, EDIÇÃO 206

4.1. Análise do ponto de vista qualitativo-icônico

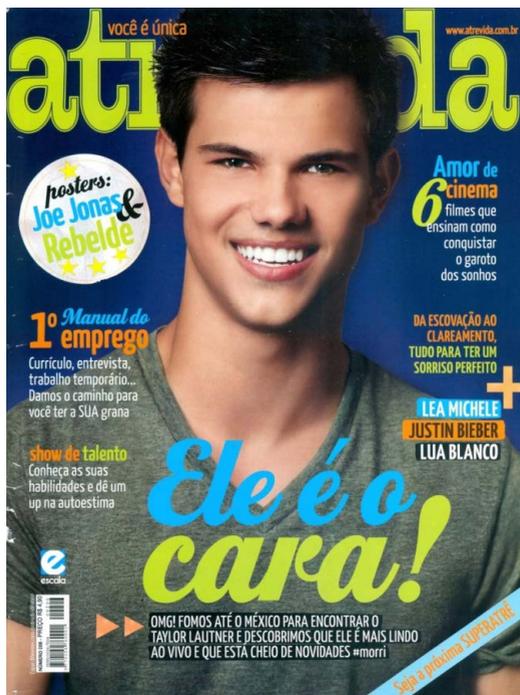


Figura 1

Capa da Revista Atrevida - edição 206

A capa da revista *Atrevida* apresenta dimensões de 20,5 x 27,5 cm. A edição 206 apresenta um plano de fundo azul escuro com *dégradé* para o violeta ao centro, e para o preto no canto superior esquerdo. O logotipo está em amarelo esverdeado ocupando parte dos quadrantes superiores direito e esquerdo; a fotografia é centralizada e traz o ídolo adolescente, de pele morena, cabelos curtos, sorrindo e trajando camisa gola V de

cor verde, sobrepondo-se ao logotipo e criando sombreamento. Há no quadrante superior esquerdo, abaixo do logotipo, uma elipse branca, à altura do sorriso do modelo, com manchas na cor cinza, compondo a textura do papel e pontilhado laranja seguindo o contorno do objeto pelo interior. Há um texto cursivo em preto, com fonte sem serifa em azul celeste e amarelo esverdeado, além de uma estrela amarela acima do texto e três estrelas amarelas imediatamente abaixo, seguindo o contorno do formato. No quadrante superior esquerdo há uma caixa de texto com uma linha, sem serifa, em cor laranja, imediatamente acima do logotipo, sobrepondo-se à fotografia. Há uma caixa de texto com uma linha no quadrante superior direito, sem serifa, em laranja, também acima do logotipo. Ocupando parte do quadrante superior e inferior esquerdo há uma caixa de texto na lateral esquerda com 6 linhas: na primeira linha uma fonte cursiva na cor azul celeste; na segunda linha fonte sem serifa, mais encorpada, em laranja e com o corpo maior que o do resto do texto. Da terceira à sexta linha, há uma fonte sem serifa mais fina, em branco, alinhado à esquerda, sobreposto à fotografia.

No quadrante inferior esquerdo há uma caixa de texto de quatro linhas: na primeira linha há uma fonte sem serifa encorpada, com duas palavras em laranja e uma em amarelo esverdeado; da segunda à quarta linha, fonte sem serifa mais fina, na cor branca, alinhado à esquerda. A marca da editora e o código de barras estão na lateral do quadrante inferior esquerdo, alinhados à esquerda, sobrepostos à fotografia. No quadrante superior direito há uma caixa de texto com sete linhas, apresentando na primeira linha fonte sem serifa encorpada em azul celeste. Na segunda linha, laranja e numeral em fonte cursiva e corpo maior na cor amarelo esverdeado; da terceira à sétima linha, fonte sem serifa,

mais fina, na cor branca e alinhada à direita, sobreposta à fotografia. Ocupando parte inferior do quadrante superior direito e parte superior do quadrante inferior direito, há uma caixa de texto com quatro linhas: na primeira e segunda linha a fonte é sem serifa e com caixa alta, na cor laranja; já na terceira linha e na quarta linha a fonte é em amarelo esverdeado, alinhada à direita, sobreposta à fotografia;

A caixa de texto ocupa a parte superior do quadrante inferior direito, com três linhas de texto trazendo fonte encorpada sem serifa e em caixa alta: na primeira linha a cor é branca, sobrepondo-se a um retângulo em azul celeste com bordas irregulares e na segunda linha a cor é preta, sobrepondo-se a um retângulo em laranja com bordas irregulares; na terceira linha a cor branca se sobrepõe a um retângulo em preto com bordas irregulares, é ainda há um sinal matemático '+' em corpo maior, em um tom mais claro de laranja, no lado direito do texto e acima dele, alinhado à direita, sobreposto à fotografia. A caixa de texto principal ocupa o lado direito do quadrante inferior esquerdo e o lado esquerdo do quadrante inferior direito apresentando fonte cursiva, com a primeira linha em azul celeste e a segunda linha em amarelo esverdeado. Há três linhas de texto em fonte sem serifa e em caixa alta, na cor branca, sobrepondo-se a um retângulo em preto com bordas irregulares (um para cada linha) e dois triângulos em laranja mais claro ao seu lado esquerdo, alinhados à esquerda, sobrepostos à fotografia;



Figura 2

Quadrante inferior da edição 206

Há, também, uma faixa no canto do quadrante inferior direito, em azul claro, na diagonal, com o texto sem serifa, em cor laranja mais claro, sobreposto à fotografia. A cor escura do fundo, um azul em *dégradé*, sugere noite, masculinidade, criando relação com o universo masculino, considerando-se que a matéria principal é o ator, enquanto personalidade pública, dando enfoque à sua vida particular. Na tipografia aparece a cor amarela esverdeada no logotipo e, também, em cinco das seis caixas de texto, além do laranja, azul celeste, o branco e o preto. O amarelo esverdeado, além do contraste com o fundo, transmite jovialidade, energia e juventude; o laranja, estimulação, atração; o azul celeste é claro e permite associações com o céu, com o mar, e, também, sobriedade, além de estar associado ao plano de fundo, como uma variação de azul. O branco e o preto surgem nos textos secundários como facilitadores da leitura: são tons neutros. Já a fotografia do modelo sorridente, com expressão de felicidade, usando roupa da moda, sugere jovialidade,

beleza, conquista e desejo. Essa fotografia atrai imediatamente a atenção da leitora por se tratar da imagem de um ator famoso: ele era no período da edição um dos assuntos mais comentados na mídia.

4.2. Análise do ponto de vista singular-indicativo

A fotografia apresentando o modelo com uma expressão sorridente e bastante descontraída contribui para a leitura de valores, tais como: alegria e autoconfiança, conforme é indicado pela matéria principal, que diz “Ele é o cara!”. Sabendo trata-se de um ator famoso para o público adolescente, a utilização dessa personalidade na capa da revista torna-se relevante, pois agrega valores de sucesso, beleza e sensualidade. Já as cores utilizadas nas fontes reforçam o público-alvo por serem cores joviais. O apelo principal é o desejo pela figura de sexo masculino. O ângulo da fotografia é frontal e o plano está na altura do peito. O olhar em direção à leitora indica uma relação de aproximação e intimidade. O modelo encara a leitora e assim mostra estar mais próximo de sua visão de mundo, incitando um diálogo, criando uma interação com a leitora.

A capa apresenta um selo em destaque e próximo ao rosto do modelo, conduzindo a visão para uma leitura imediata. Em cada caixa de texto há palavras em destaque, seja pelo contraste da cor, seja pelo contraste de tamanho. Nesta edição, os numerais ‘1’ e ‘6’, e o símbolo ‘+’ convidam à leitura pelo contraste de tamanho em suas caixas de texto. A caixa de texto principal possui o maior corpo e repete a cor verde utilizada no logotipo da edição. Há também uma faixa diagonal no canto inferior direito que carrega um convite à leitora.

5. ANÁLISE DA CAPA DA REVISTA *CAPRICO*, EDIÇÃO 1134

5.1. Análise do ponto de vista qualitativo-icônico

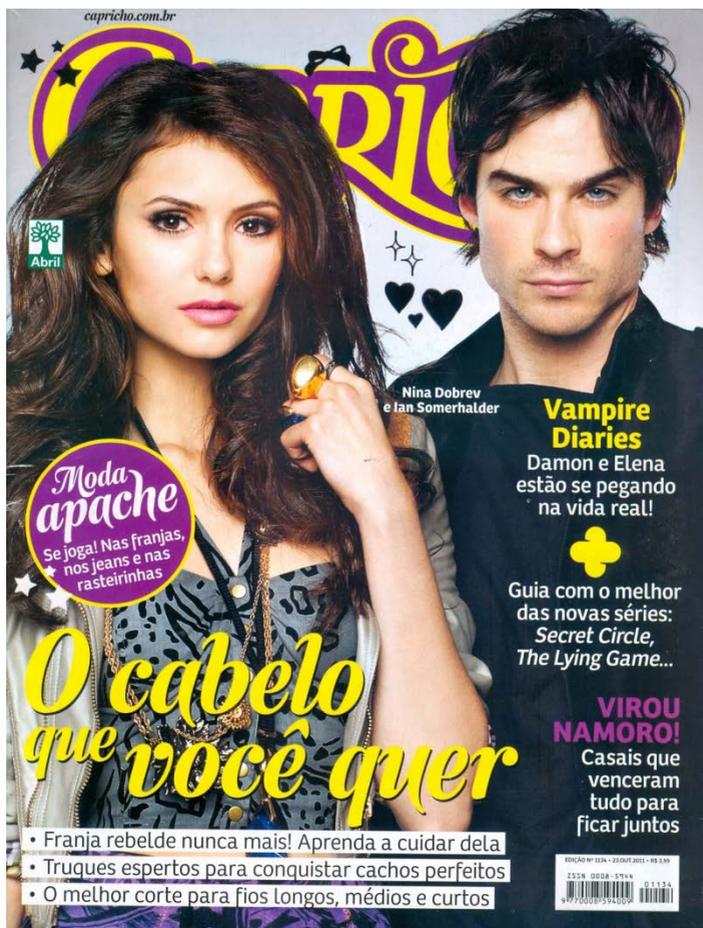


Figura 3

Capa Revista *Capricho* - edição 1134

Esta capa da revista *Capricho* apresenta dimensões de 20 cm x 26,5 cm. Esta edição apresenta um plano de fundo acinzentado, com *dégradé*, escurecendo as bordas. O logotipo aparece nas cores orquídea escuro (fundo) e amarelo (letra) ocupando parte dos quadrantes superiores direito e esquerdo, sendo sobreposto pela fotografia. A fotografia faz o enquadramento de um casal de adolescentes na altura do quadril: a mulher ocupa o lado esquerdo da composição, tem a pele morena clara, cabelos castanhos compridos e soltos, e apresenta uma expressão séria. Ela está vestindo uma blusa cinza com estampa animal preta, jaqueta de couro perolada aberta, alguns colares dourados e compridos, calça púrpura com estampa preta, anéis grandes na mão esquerda, com a qual toca seu cabelo. O outro integrante da fotografia é um homem que está ao seu lado direito e usa camisa preta. Ele tem uma expressão séria, olhos azuis, pele branca, cabelos pretos curtos e ligeiramente despenteados.

No quadrante superior esquerdo há uma caixa de texto com fonte cursiva, na cor preta, com o endereço eletrônico da revista. O quadrante superior esquerdo apresenta a ilustração de três estrelas de cinco pontas em tamanhos diferentes e com preenchimento na cor preta: duas estão ao lado do logotipo e a outra se sobrepõe a ele. Ocupando a parte superior direita do quadrante superior esquerdo, imediatamente acima do logotipo, há uma ilustração de um pequeno laço preto. Abaixo do logotipo há a ilustração de duas estrelas de quatro pontas com apenas o contorno em preto, ocupando parte do quadrante superior direito, além de três corações, em tamanhos diferentes, na cor preta. A marca da editora ocupa parte do quadrante superior esquerdo e está sobreposta à fotografia.



Figura 4
Quadrante inferior da edição 1134

Uma elipse na cor orquídea escuro e com contorno amarelo ocupa parte superior esquerda do quadrante inferior esquerdo. Apresenta cinco linhas de texto com fonte cursiva branca na primeira e na segunda linha. Ocupando parte superior esquerda do quadrante inferior esquerdo aparece a ilustração de três estrelas em tamanhos diferentes, na cor branca, estando uma das estrelas sobreposta à elipse. Ocupando a parte esquerda do quadrante superior direito há uma caixa de texto de duas linhas, com fonte sem serifa, na cor branca, se sobrepondo à fotografia.

Ocupando a parte inferior direita do quadrante superior direito e a parte superior direita do quadrante inferior direito há uma caixa de texto com cinco linhas com fonte sem serifa, negritada, na cor amarela e com o corpo maior na primeira e na segunda linha; fonte sem serifa,

normal, na cor branca e com alinhamento centralizado da terceira à quinta linha sobreposto à fotografia. Imediatamente abaixo, ocupando a parte superior direita do quadrante inferior direito, há um símbolo matemático “+” em fonte decorativa e na cor amarela. Uma caixa de texto de quatro linhas ocupando a parte superior direita do quadrante superior direito traz uma fonte sem serifa, normal, na cor branca e com alinhamento centralizado que se sobrepõe à fotografia.

Na parte inferior direita do quadrante inferior direito há uma caixa de texto de seis linhas, com fonte sem serifa, negritada, na cor orquídea escuro e com o corpo maior na primeira e na segunda linha. A caixa de texto principal tem cinco linhas ocupando parte do quadrante inferior direito e esquerdo com uma fonte cursiva em amarelo e com sombreamento preto na primeira e na segunda linha. Da terceira à quinta linha encontramos uma fonte sem serifa, normal, na cor preta, que se sobrepõe aos retângulos brancos em cada linha, com alinhamento à esquerda que se sobrepõe à fotografia.

A cor de fundo acinzentada e com sombreado é neutra. No logotipo e nos demais textos e formas o tom orquídea escuro, por se aproximar da cor púrpura, sugere associações ao feminino, ao nobre, estimula o pensamento, a fantasia e o sonho. O amarelo está ligado à energia, à vitalidade, à alegria e à desinibição. O branco e o preto possuem um caráter neutro e atuam de maneira a facilitar a leitura². A fotografia é de um casal de ídolos adolescentes que apresentam expressões sérias: a mulher está tocando nos cabelos e está muito bem maquiada e vestida, já o homem está vestindo preto, e está posicionado ligeiramente atrás da mulher, dando mais destaque à imagem dela. Os modelos não

² Estas interpretações foram realizadas com base no livro “Psicodinâmica das cores em comunicação”, de Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos.

tem relação alguma com a matéria principal que fala sobre beleza, mais especificamente sobre cabelos, mas há um conteúdo específico voltado para eles nesta edição. A imagem de ambos sugere moda, beleza, e glamour. Suas expressões sérias transmitem a ideia de poder, de autoconfiança, de sensualidade, fazendo uma clara referência à temática da matéria.

5.2. Análise do ponto de vista singular-indicativo

A fotografia da capa da edição 1134 apresenta um casal conhecido por seu trabalho como atores em séries de tv que, por ser muito popular entre o público adolescente, acaba indicando o perfil do leitor a que se destina. O ângulo da fotografia é frontal e o plano é na altura do quadril, indicativo da relação de proximidade com a leitora, criando uma relação de interação com ela. A postura de aproximação entre os casais, que está refletida na capa desta edição, representa uma ligação entre os dois. Vale ressaltar que o fato de a modelo se colocar à frente do homem acaba confirmando o caráter eminentemente feminino desta publicação. Além disso, as ilustrações de dois corações próximos aos nomes dos modelos sugere a ideia de romance informada pelo texto de uma reportagem secundária na revista. O texto da chamada principal traz como enfoque assuntos de beleza e vem em fonte cursiva, criando uma relação de semelhança com as outras formas utilizadas na diagramação do logotipo da revista.

6. CONCLUSÃO

Por meio das análises realizadas podemos perceber alguns detalhes inerentes às mensagens visuais de cada revista. Em se tratando da diagramação, concluímos que ambas seguem uma estrutura convencional, semelhante às das outras capas de revista, com uma grade de construção de três colunas, apresentando no geral: a fotografia centralizada, o título na parte superior e os textos dispostos nas margens da página, sempre respeitando o espaço central da fotografia, de modo a não prejudicar sua visualização. Vale ressaltar que a revista *Capricho* respeita menos esses limites, colocando muitas vezes algumas caixas de texto muito próximas ao rosto dos modelos, além de não demonstrar maior preocupação quanto ao grau de cobertura da fotografia, apresentando edições que apenas parte das letras pode ser vistas pela leitora. Entretanto, é a sua imagem sólida que lhe permite tamanha ousadia, pois sua consumidora é capaz de reconhecer a marca através de toda a composição visual da capa. Mas as diferenças entre as duas marcas está, principalmente, na paleta de cores e no estilo fotográfico utilizado: enquanto a revista *Atrevida* apresenta maior quantidade de composições gráficas escuras, além da presença marcante da figura masculina em todas as seis capas analisadas, a revista *Capricho* apresenta cores mais alegres e composições mais suaves, com fundos claros e fotografias cujo estilo enfatiza a beleza feminina, apresentando a figura masculina em apenas duas das seis capas analisadas. Isso demonstra uma apelação mais voltada à sensualidade na revista *Atrevida* e outra mais voltada à atmosfera lúdica e infantil na revista *Capricho*, que dá muita ênfase à aparência e à moda.

Após nossas análises sobre o corpus selecionado, podemos concluir que a teoria dos “três pontos de vista semióticos” desenvolvidas por Santaella (2002) e, no nosso caso, especificamente, o uso da teoria dos pontos de vista qualitativo-icônico e singular-indicativo, serviram para analisar as especificidades de cada capa estudada, revelando as estratégias de significação, objetivação e, sobretudo, o potencial de geração de interpretações inerentes às duas marcas de revistas para adolescentes selecionadas para o desenvolvimento desta pesquisa.

7. REFERÊNCIAS

REVISTA CAPRICHÔ. Acesso em: 18 Jul. 2012. Disponível em: <<http://www.publiabril.com.br/marcas/Capricho/revista/informacoes-gerais>>

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5.ed. São Paulo: Editora Blucher.

SANTAELLA, Lúcia. 1983. *O que é Semiótica*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. 2002. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thomson.